

Tiersot, Julien
Ronsard et la musique de son temps.

JULIEN TIERSOT

RONSARD

ET LA MUSIQUE DE SON TEMPS

ŒUVRES MUSICALES DE
CERTON, GOUDIMEL, JANEQUIN,
MURET, MAUDUIT ETC.



BREITKOPF & HÆRTEL, EDITEURS
LEIPZIG, BRUXELLES, LONDRES, NEW YORK

LIBRAIRIE FISCHBACHER
PARIS,
RUE DE SEINE, 33.

JULIEN TIERSOT

RONSARD

ET LA MUSIQUE DE SON TEMPS

ŒUVRES MUSICALES DE

CERTON, GOUDIMEL, JANEQUIN,

MURET, MAUDUIT ETC.



BREITKOPF & HÆRTEL, EDITEURS

LEIPZIG, BRUXELLES, LONDRES, NEW YORK

LIBRAIRIE FISCHBACHER

PARIS,

RUE DE SEINE, 33.

Tirage à part
des Volumes trimestriels de la Société Internationale de Musique
Année IV. Cahier 1.

I.

«If music and sweet poetry agree,
As they must needs, the sister and the broder . . .»

Ainsi commence un sonnet de Shakespeare. Mais déjà, à l'époque où furent écrits ces vers, cette belle fraternité, cet accord intime de «musique et douce poésie» subissait les premières atteintes d'un relachement que le grand siècle commençant allait définitivement accomplir. Le sonnet même, malgré le commun sentiment d'estime qu'il proclame pour l'un comme pour l'autre des deux arts, manifeste ~~que~~ que leur union n'était déjà plus absolue: «Thou lov'st the one and I the other», continue-t-il: «Tu aimes l'une et j'aime l'autre; ton goût est pour Dowland, le mien pour Spenser[1]) . . .». Mais, avant Shakespeare, celà même n'eût point été assez. Il n'était pas suffisant qu'il n'y eût pas antagonisme déclaré entre les poètes et les musiciens: il fallait l'union complète, intime, entre la musique et la poésie: ces deux formes de l'art lyrique, du plus primitif comme du plus savant, semblaient ne pouvoir exister qu'associées entre elles, et souvent le poète et le musicien ne faisaient qu'un.

N'en était-il pas ainsi aux origines de l'art? Qui peut dire si les auteurs anonymes de nos antiques chansons populaires étaient plutôt des ciseleurs de vers que des compositeurs de mélodies? Avec le progrès de la culture littéraire, les genres, il est vrai, tendirent à se séparer; mais jusqu'à la fin du XVIe siècle les meilleurs poètes étaient restés les amis sincères de la musique et des musiciens. Bien des vers de Clément Marot s'étaient répandus parmi le peuple sous forme de chansons, et ses psaumes, composés pour les airs qu'harmonisa Goudimel, furent longtemps les principaux chants de ralliement des réformés de France. Melin de Saint Gelais semble avoir été, professionnellement, presque

1) Spenser était un poète du temps de Shakespeare. Quant à Dowland, c'était un luthiste célèbre, qui fut tour à tour attaché à la cour de Danemark et à celle d'Angleterre, et a laissé plusieurs cahiers de musique de luth de sa composition. On trouve dans l'intéressante collection des *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, de M. Oscar Chilesotti, une *Chorea Anglicana Dowlandi*, tirée d'un recueil du franc-comtois Besard, (1603), duquel il est aussi question dans un autre travail du même auteur, imprimé dans le recueil du *Congrès international d'histoire de la musique* tenu à Paris en 1900 (pp. 179 et suiv.). Le nom de *Joannes Dooland Anglus* y est compris parmi ceux des auteurs «tout à fait ignorés».

autant musicien que poète de cour. Il était habile joueur de luth. Une de ses pièces de vers «Sur une guiterre espaignole rompue et puis faicte rabiller par Monseigneur d'Orléans étant malade» se rapporte à un incident d'une leçon de musique donnée par lui à ce jeune prince [1]). Enfin Ronsard lui a fait honneur d'une initiative que lui-même aurait bien volontiers revendiquée:

Saint Gelais, qui était l'ornement de notre âge,
Qui le premier en France a ramené l'usage
De savoir chatouiller les oreilles des rois
Par un luth marié aux douceurs de la voix,
Qui au ciel égalait sa divine harmonie . . . [2])

Mais c'est à Ronsard en personne que revint le premier rôle dans cette action en faveur de l'union de musique et poésie.

Il s'y trouvait incité par plusieurs motifs. D'abord, par un respect instinctif de la tradition nationale. Car, si grand révolutionnaire qu'il ait paru en son temps, Ronsard n'en est pas moins, incontestablement, le poète français par excellence. Toute sa révolution littéraire a consisté à enrichir la langue et trouver des formes nouvelles, merveilleusement adaptées à la tournure de son génie; mais il n'a rien détruit: il n'a fait qu'ajouter à l'apport de ses prédécesseurs; et, en somme, la partie de son œuvre qui a gardé le plus fidèlement la marque de l'esprit de la race est celle qui a le mieux survécu. Or, nous l'avons déjà vu, la tradition essentielle de l'art lyrique français, c'est-à-dire l'union de ses deux éléments essentiels, n'était pas encore tombée en désuétude en son temps.

Le plus grave reproche que ses adversaires lui aient adressé est qu'il ait «en français parlé grec et latin». Ce qui veut dire qu'il avait subi l'influence des lettres antiques, et s'en inspirait volontiers. Or, la poésie lyrique de l'antiquité, au moins celle des Grecs, n'avait jamais dissocié la poésie de la musique.

Enfin un goût personnel très prononcé, et dont il a donné de nombreux témoignages, l'attira constamment vers l'art des combinaisons musicales, — bien qu'il fût sourd, — comme Beethoven [3])!

---

1) *Œuvres complètes de* Mellin de Saint-Gelais, édition Blanchemain, I, 236.

2) *Œuvres complètes de* Ronsard: *Le Bocage royal.* Edition Blanchemain, III, 355. Un commentateur du même poète dit qu'il savait «composer en tous genres de vers, et surtout il estoit excellent pour les lyriques, lesquels il mettoit en musique, les chantoit, les jouoit et sonnoit sur des instruments, étant poète et musicien vocal et instrumental». Œuvres de Mellin de Saint-Gelais, édition de 1719, avis au lecteur (extrait de la Bibliothèque française de la Croix du Maine).

3) . . . . la maladie,
Par ne sçay quel destin, me vint boucher l'ouïe,
Et dure m'accabla d'assommement si lourd
Qu'encores aujourd'huy j'en reste demy-sourd.

Œuvres de Ronsard, Elégie XX. Edition Blanchemain, IV, 296.

Il y avait donc toutes les raisons du monde pour que Ronsard, le prince des poètes de son temps, favorisât le mouvement parallèle de l'art musical, et qu'il tentât de l'associer à sa poésie.

Il n'avait pas de voix; il en a fait l'aveu lui-même:

Je chante quelquefois,
Mais c'est bien rarement, car j'ai mauvaise voix.

Cependant il ne pouvait s'en priver. «La musique lui était à singulier plaisir, écrit un de ses premiers biographes; et principalement aimait à chanter et ouïr chanter ses vers, appelant la Musique sœur puinée de la Poésie, et les Poètes et Musiciens enfants sacrés des Muses, que sans la Musique la Poësie était presque sans grâce, comme la Musique sans la mélodie des vers inanimée et sans vie[1].» Un autre grand poète, avec plus de richesse d'expression, a présenté la même opposition entre les fioritures instrumentales qui s'éparpillent sans le soutien de la parole, et le chant qui s'élance sur l'aile de la poésie:

»Denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn, scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu seyn, die in der Luft vor unseren Augen herum schweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen mögten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt, und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt.«[2]

Nous aurons par la suite à reproduire plusieurs documents importants, émanant de Ronsard même, qui attesteront son grand amour de la musique: pour l'instant, tenons-nous en à quelques témoignages que nous apportent ses vers.

Voici d'abord des fragments d'un sonnet qu'il a publié deux fois, en le dédiant successivement à deux joueurs de luth[3]:

Oyant ton chant sur tons mélodieux,
Je oy, je meurs, je suis plein de manie,
Et tellement ton accord me manie
Que je deviens et sage et furieux . . .
Las! pour t'ouïr que n'ai-je cent aureilles,
Ou sans t'ouïr que ne suis-je un rocher?

Il écrit l'épitaphe d'Albert de Ripe, le plus célèbre luthiste de son temps:

Qu' oy-je en ce tombeau résonner? — Une lyre . . .
C'est celle d'un Albert, que Phebus au poil blond

---

1) *Vie de Ronsard*, par Claude Binet, 1609. *Œuvres de Ronsard*, édition Blanchemain, VII, 51.

2) Goethe, *Wilhelm Meister*, II, 11.

3) Ces deux joueurs de luth furent, le premier (édition de 1567) Guillaume de Vaumesnil, le second (1578) Jacques Edinthon. Voy. Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, 1899, p. 34.

Apprit dès le berceau et luy donna la harpe
Et le luth le meilleur qu'il mit onc en escharpe;
Si bien qu'après sa mort son luth mesmes enclos
Dedans sa tombe encor sonne contre ses os[1]).

Et combien d'odes et de chansons *A sa Lyre*, *A sa Guiterre*, *A son Luth!* MM. Charles Comte et Paul Laumonier, dans un opuscule dont il sera plusieurs fois question au cours de ce travail, n'ont pas relevé moins de vingt-cinq citations de ce genre dans un seul des huit volumes de son œuvre[2]). Tantôt le poète interpelle l'instrument:

Vien à moy, mon luth, que j'accorde
Une ode, pour la fredonner
Dessus la mieux parlante corde
Que Phœbus t'ait voulu donner . . .

Tantôt il en fait usage pour quelque sérénade amoureuse, ou pour accompagner le chant et la danse en joyeuse compagnie:

Ne sonner à son huis
De ma guitterre,
Ny pour elle les nuis
Dormir à terre . . .

Fay venir Jeanne, qu'elle apporte
Son luth pour dire une chanson:
Nous ballerons tous trois au son.[3])

L'on aurait tort de ne voir, dans les expressions musicales employées en ces vers, que des fictions analogues à celles des poètes latins disant: «Je chante», et parlant de leur lyre, alors qu'ils ne se servirent jamais d'aucun instrument et que leurs vers étaient simplement récités ou lus. Chez Ronsard, l'intention est tout autre: les luths ou les guitares dont il parle, instruments qui étaient dans toutes les mains à son époque, sont des réalités parfaitement concrètes. Quant à ce qu'il appelle «la Lyre», c'est parfois la poésie seule; mais dans beaucoup de cas, ce mot veut désigner la musique en général, et de préférence la musique chantée: d'autres fois enfin c'est purement et simplement un instrument à cordes quelconque, qu'il veut dire. Si l'on doutait de l'exactitude de cette interprétation, les citations d'un autre ordre qui vont suivre préciseraient sans doute ce qui pourrait paraître encore incertain.

---

1) Ronsard, Ed. Blanchemain, VII, 247. Cf. M. Brenet, *loc. cit.* 13.

2) Ch. Comte et P. Laumonier, *Ronsard et les musiciens du XVIe siècle*, 1900, p. 11.

3) Ronsard, *Œuvres*, éd. Blanchemain, II, 137, 149, 220.

II.

Ronsard voulut, avons-nous dit, mettre en honneur en France l'antique poésie lyrique. Sa prétention, avouée dès son premier début, fut d'être le Pindare français. Nous la voyons affirmée avec autant de netteté que d'insistance dans le «Préface mis au devant de la premiere impression des Odes», écrit qui remonte à 1550, c'est-à-dire à la vingt-sixième année de son âge.

«Mais, écrit-il en s'adressant au lecteur, quand tu m'appelleras le premier auteur lyrique français et celuy qui a guidé les autres au chemin de si honneste labeur, lors tu me rendras ce que tu me dois . . .»

«J'osay, le premier des nostres, dit-il un peu plus loin, enrichir ma langue de ce mot: Ode.»

Il avoue pourtant que son premier essai fut imparfait, «pour n'estre *mesuré ne propre à la lyre* (c'est-à-dire à la musique), ainsi que l'ode le requiert.» Il se loue, néanmoins, de voir «par son moyen les vieux lyriques si heureusement ressuscitez».

Enfin, après avoir rappelé au lecteur le souvenir des antiques formes, défini brièvement la strophe, l'antistrophe, l'épode, évoqué Pindare faisant chanter ses vers «escris à la louange des vainqueurs Olympiens, Pythiens, Numeans, Isthmiens», et donné en passant un coup de patte aux courtisans «qui n'admirent qu'un petit sonnet pétrarquisé, ou quelque mignardise d'amour», menues productions auxquelles il oppose encore une fois Pindare, il ajoute la déclaration suivante, dont la dernière partie a une importance musicale qui n'échappera à personne:

«Telles inventions encores te feray-je voir dans mes autres livres, où tu pourras (si les muses me favorisent comme je l'espère) contempler de plus près les sainctes conceptions de Pindare et ses admirables inconstances que le temps nous avoit si longuement celées; et feray encore revenir (si je puis) l'usage de la lyre, aujourd'hui ressuscitée en Italie, laquelle lyre seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste poids de leur gravité.»

Ainsi, de même que l'histoire de l'art nous a montré des musiciens d'un génie supérieur, — tel Gluck, — soucieux avant tout de la juste expression, proclamer la subordination de la musique à la poésie, de même voyons-nous le plus grand poète du seizième siècle affirmer la nécessité d'ajouter le chant aux vers afin de faire œuvre lyrique complète.

Et il ne faut pas croire qu'il s'en soit tenu à de vains projets, car nous allons voir son second livre paraître avec l'appendice d'une partie musicale dans laquelle une ode pindarique, qui est une de ses productions les plus considérables, se trouvera mise en musique par un des plus grands maîtres du temps, Goudimel.

Il prêcha donc d'exemple; et en même temps il sut préciser cet exemple par le précepte. Voici deux extraits de son «Abrégé de l'art poétique français» qui achèveront de nous faire connaître ses idées avec une netteté qui ne laissera plus rien à désirer:

»Tout ainsi que les vers Latins ont leurs pieds, nous avons en notre Poësie Françoise une certaine mesure de syllabes, selon le dessein des carmes que nous entreprenons composer, qui ne se peut outrepasser sans offenser la loy de nostre vers . . . Tu feras donc tes vers masculins et fœminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née; car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule ou de plusieurs voix, n'est nullement aggreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix.»

«Tels vers (les petits vers, en opposition avec le solennel alexandrin) sont merveilleusement propres pour la musique, la lyre et autres instrumens; et pource quand tu les appelleras Lyriques, tu ne leur feras point de tort, tantost les allongeant, tantost les accourcissant, et après un grand vers un petit, ou deux petits, au chois de ton aureille, gardant tousjours le plus que tu pourras une bonne cadence de vers (comme je t'ay dit auparavant) pour la musique et autres instrumens. Tu en pourras tirer les exemples en mille lieux de nos poëtes françois. Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers quand tu les feras, ou plustost les chanter quelque voix que tu puisses avoir, car cela est bien une des principales parties, que tu dois le plus curieusement observer.»

D'ailleurs Ronsard n'eût pas admis que cette musique fût de qualité inférieure:

Ores il ne faut pas dire
Un bas chant dessus ma lyre,
Ny un chant qui ne peut plaire
Qu'aux aureilles du vulgaire.

Il revendique hautement le mérite de son initiative musicale:

Premier j'ay dit la façon
D'accorder le luth aux odes.

Et encore, dans une ode *A sa Lyre:*

Je te sonnay devant tous en la France
De peu a peu: car quand premierement
Je te trouvay, tu sonnais durement,
Tu n'avais point de cordes qui valussent
Ne qui respondre aux lois de mon doigt pussent.

Enfin il vante le mérite qu'il eut

De marier les odes à la lyre,
Et de sçavoir sus ses cordes eslire
Quelle chanson y peut bien accorder
Et quel fredon ne s'y peut en-corder.[1]

Il ne veut pas que ses chansons soient connues seulement de la cour et de la ville, mais il souhaite que le peuple des campagnes les chante aussi. Dans une pièce de vers, il recommande, lorsqu'il mourra, qu'on lui fasse des funérailles champêtres, et que les pasteurs, évoquant sa mémoire devant son rustique tombeau, disent de lui:

A nos campagnes
Fit voir les sœurs compagnes
Foulantes l'herbe aux sons
De ses chansons.

Car il fit à sa lyre
Si bons accords eslire
Qu'il orne de ses chants
Nous et nos champs.[2]

La prétention n'avait rien d'excessif, car nous verrons bientôt que Ronsard, prince des poètes et poète des rois, fut aussi chanté par le gens du peuple.

1) Pour ces dernières citations, voy. Comte et Laumonier, *loc. cit.* pp. 10—12.
2) Ronsard, *Œuvres*, éd. Blanchemain, II, 249.

III.

Rappelons à grands traits l'histoire de sa jeunesse et de sa vocation poétique. Encore enfant, après des études écourtées, il fut jeté dans la mêlée et mena plusieurs années d'une existence errante comme page à la suite de quelques seigneurs qu'il accompagna à travers l'Europe, en Angleterre, en Ecosse, en Allemagne, en Italie, tantôt chevauchant au milieu des armées, tantôt sur mer affrontant la tempête, tantôt figurant dans les cérémonies de la Diète germanique, et menant une vie dissipée qui était plutôt celle d'un apprenti soldat que du futur prince des poètes français. Il n'avait guère plus de seize ans quand, après tant d'aventures, la maladie qui fut cause de sa surdité, et aussi l'amour, lui firent prendre la résolution de se retirer de ce monde trop agité pour se livrer exclusivement à l'étude. Il n'hésita donc pas à rentrer au collège, où il eut la bonne fortune de trouver un maître et des compagnons capables de le comprendre: le premier, Daurat, les seconds, Baïf, Remi Belleau, et quelques autres qui, à défaut de génie créateur, surent être au moins des conseillers et des commentateurs utiles, notamment le savant Marc-Antoine Muret; enfin il rencontra Joachim du Bellay. Par un commun effort, après plusieurs années d'essais, de tâtonnements, de lutte contre l'inconnu, la phalange compacte des poètes de la Pléiade se trouva armée pour le combat, et la bataille commença à coups de vers et de prose.

Nous avons vu ce que fut le premier livre de Ronsard, les Odes: un manifeste presque autant qu'une œuvre. Nous savons donc quelle place importante la musique tenait d'ores et déjà dans ses préoccupations.

Deux ans après, à vingt huit ans, il donna un nouveau volume de vers, *les Amours de P. de Ronsard,* sonnets suivis d'une nouvelle série d'odes.

Cette fois le poète ne s'en tint pas aux simples projets et aux phrases plus ou moins vagues: il voulut donner à ses déclarations musicales antérieures la sanction du fait accompli, et il fit imprimer à la suite même de ce second livre une partie musicale importante formée de compositions spécialement écrites pour ses vers, et qui avaient été demandées aux trois plus célèbres maîtres français de l'époque, Clément Janequin, Pierre Certon et Claude Goudimel. Un quatrième, moins connu comme musicien, et dont nous essaierons tout à l'heure de dégager la personnalité, M. A. Muret, s'était joint à ces trois gloires de l'art du XVI[e] siècle pour compléter l'œuvre.

Une telle publication, bien que restée seule et unique de son espèce, n'en est pas moins d'une importance capitale pour l'histoire des rapports de la musique et de la poésie. Loin de représenter une fantaisie isolée, elle témoigne de la volonté bien définie qu'eut le poète de voir ses vers unis aux accords de l'harmonie. L'avis de l'éditeur qui précède cet appendice musical est, à cet égard, très explicite. Il y est dit que l'auteur ayant «daigné prendre la peine de mesurer ses vers sur la lyre (ce que nous n'avions encore aperçu avoir été fait de tous ceux qui se sont exercités en tel genre d'écrire)» l'éditeur, «suivant son entreprise et avec le vouloir de lui satisfaire» a fait imprimer à la fin du livre la musique sur laquelle on pourra chanter une bonne partie de son contenu. Il ajoute qu'il continuera cette manière de faire «en ce qui s'imprimera de la composition dudit Ronsard» s'il connait qu'elle est agréable au public [1]). Il est à croire que cette espérance de succès ne se réalisa pas, malgré la collaboration de tant de noms illustres, car aucun des ouvrages postérieurs de Ronsard ne comporte plus un pareil supplément.

Mais s'il ne fut pas donné au poète de voir la musique tellement incorporée à ses vers que les deux formes de l'œuvre commune fussent associées définitivement dans le livre même, du moins eut-il la satisfaction que les musiciens de son siècle témoignèrent à son œuvre une préférence dont n'avaient encore joui les productions d'aucun autre. En vérité, Ronsard est le poète de France qui ait le plus été chanté— avant Victor Hugo. Déjà d'anciens biographes s'en étaient émerveillés. «Comme il avait, dit Colletet, ajusté ses vers de telle sorte qu'ils pouvaient être chantés, les plus excellents musiciens tels qu'Orlande, Certon, Goudimel, Janequin et plusieurs autres prirent à tâche de composer sur la plupart de ses sonnets et de ses odes une musique harmonieuse; ce qui plût de telle sorte à toute la cour qu'elle ne résonnait plus rien autre chose, et ce qui ravit tellement Ronsard qu'il ne feignit point d'insérer à la fin de ses premières poésies cette excellente musique [2]).» Nous connaissons le livre que désignent ces dernières lignes; quant aux compositions d'Orlande, et de bien d'autres musiciens contemporains, inspirées par les vers de Ronsard, elles sont en nombre considérable, et remplissent les recueils de chansons en parties publiés en France à la fin du XVIe siècle. Nous allons essayer d'en établir une bibliographie aussi exacte que possible [3]).

---

1) On pourra lire plus loin le texte complet de cet Avertissement, publié pour la première fois intégralement d'après l'édition originale.

2) *Vies des poètes français*, de Colletet, dans les *Œuvres complètes de* Ronsard, Ed. Blanchemain, VIII, 51.

3) J'ai déjà donné en partie cette bibliographie dans un chapitre de mon *Histoire de la chanson populaire en France*, pp. 432 et suiv., mais il ne sera sans doute pas

Le supplément musical des *Amours de P. de Ronsard*, de 1552, étant le premier en date de ces documents (nous y reviendrons plus longuement tout à l'heure), nous trouvons ensuite:

Premier livre d'Odes de Ronsard, mis en musique à trois parties, par Pierre Cléreau, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Toul, Paris, 1566.

Sonetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à cinq, six et sept parties, par Philippe de Monte, Maistre de chapelle de l'Empereur. Louvain, Pierre Phalèse, et Anvers, Jean Bellere, 1575.

Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres, mises en musique par Nicolas de la Grotte, vallet de chambre et organiste du Roy, Paris, Le Roy et Ballard, 1575.

Sonetz de P. de Ronsard mis en musique à 4 parties par Guillaume Boni, de Saint Flour en Auvergne. Paris, Leroy et Ballard, 1er livre, 1576; 2me livre, 1579. Rééditions connues de 1593 et 1624[1]).

Airs mis en musique à quatre parties, par Fabrice Marin Caietain, *sur les Poesies de P. de Ronsard et autres excellens Poëtes.* Paris, Le Roy et Ballard, 1578.

Premier livre des Amours de P. de Ronsard, mis en musique à IIII parties par Anthoine de Bertrand, natif de Fontanges en Auvergne; Paris, Le Roy et Ballard, 1578 (à la suite: *Second livre*, *Troisième livre,* etc.)

Poesies de Ronsard mises en musique par François Regnard, 1579.

A dire vrai, ces œuvres ne sont pas les plus intéressantes qu'ait inspirées notre poète. Sauf Philippe de Monte, aucun véritable maître ne les a signées, et les titres que la plupart se donnent — l'un maître des enfants de chœur à Toul, un autre musicien à Saint Flour en Auvergne, un troisième d'une localité ignorée du même pays, un autre enfin tout frais débarqué de Gaëte — ont un certain tour provincial qui ne peut guère nous inspirer d'autre idée favorable que de nous faire constater, par là même, quelle était l'étendue de la popularité de Ronsard. Chez plusieurs, même, le nom n'est là que pour l'apparence: le recueil ne contient qu'un petit nombre de pièces de lui, le reste des poésies n'étant que platitudes et gravelures.

---

inopportun de la répéter ici, le sujet ayant des rapports si indirects avec la chanson populaire que les lecteurs non prévenus ne songeraient guère à le chercher dans ce livre. D'autre part, MM. Ch. Comte et Laumonier, dans l'opuscule déjà cité, ont fait le dépouillement des pièces de Ronsard qu'ils ont trouvées dans les livres de chansons musicales de la fin du XVIe siècle, travail assez délicat, car on sait que jamais les noms des poètes ne sont inscrits sur ces chansons; il faut donc être très familier avec leurs œuvres pour savoir les identifier. Nous profiterons d'autant plus volontiers des lumières apportées par MM. Comte et Laumonier que leur travail, tirage à part de la *Revue d'histoire littéraire de la France* (15 Juillet 1900) a été fait en vue d'un public autre que celui des musiciens, desquels il est resté fort ignoré.

1) Je transcris ce titre et les premières dates (1576 et 1579) d'après un catalogue de librairie (Liepmannssohn?). La Bibliothèque nationale de Paris possède seulement des parties de l'édition postérieure, celle de 1593, et la réimpression de 1624. L'espacement de ces dates indique le long succès obtenu par l'œuvre.

C'est dans les recueils collectifs de chansons en parties que nous trouverons le plus de morceaux intéressants écrits sur ses vers. Dès 1550, c'est-à-dire l'année même où parut la première édition de ses Odes, l'éditeur Nicolas du Chemin, à Paris, publiait dans son *Cinquiesme livre contenant XXV chansons nouvelles à quatre parties composées de plusieurs autheurs* une chanson de Goudimel sur les vers: «Qui veut sçavoir Amour et sa nature[1].» Deux ans plus tard (1552), le dixième livre de la même collection donnait, sous le nom de M. A. Muret, la charmante petite ode: «Ma petite colombelle». Puis commencèrent les éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, la grande maison qui monopolisa l'impression musicale pendant près de deux siècles. Et là, Ronsard fit plus qu'autoriser la reproduction de ses vers sous la musique des maîtres qui s'en inspiraient: il alla jusqu'à publier, sous forme de dédicace au Roi, une lettre sur la musique, qui a figuré en tête de deux éditions d'une collection de chansons en parties (1560 et 1572), document considérable, que nous reproduirons plus loin dans son intégralité, ne voulant pas, pour l'instant, interrompre notre examen des œuvres musicales.

Janequin — dont la «poure vieillesse» qu'il déplorait dans le même temps semble avoir été réchauffée au contact de la jeune inspiration de Ronsard, — Goudimel, Certon, ses trois premiers collaborateurs, avec Muret, dans l'œuvre commune de musique et de poésie, — puis le «plus que divin Orlande», pour employer les termes mêmes du poète, et Claudin, et Costeley, enfin de plus obscurs, comme Millot, Gardane, Castro, d'Entraigues, Briault, Thessier, furent, avec les auteurs des recueils d'ensemble déjà cités, les musiciens de Ronsard au seizième siècle. Voici les morceaux qu'ils lui empruntèrent:

Janequin: *Qui vouldra voir comme amour me surmonte*, — *Nature ornant la dame qui devait* (sonnets), — *Petite Nymphe folastre*, — *Pourquoy tournez vous vos yeux* (chansons), et *Bel aubespin verdissant* (ode).

Goudimel: L'Ode à Michel de l'Hospital: *Errant par les champs de la grâce*, et son épode: *En qui respandit le ciel*; les odes: *Qui renforcera ma voix* et *Tu me fais mourir de me dire;* les sonnets: *Quand j'apperçoy ton beau chef jaunissant*, — *Qui renforcera ma voix*, — *Certes mon œil*, — *Amour me tuë*; les chansons: *Du jour que je fus amoureux*, — *Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie*, — *Plus tu cognois que je brusle pour toy*; enfin la gaieté: *Une jeune pucelette*; au total douze morceaux, le plus grand nombre qu'ait laissé aucun de nos musiciens, en dehors de ceux qui ont consacré à Ronsard un recueil complet.

---

1) Je laisse la responsabilité de cette indication, que je ne puis contrôler, à MM. Comte et Laumonier, constatant d'autre part que la *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, von Robert Eitner, mentionne, dans le sixième (et non le cinquième) livre de la collection Du Chemin, la chanson de Goudimel: «Qui veult sçavoir qu'elle est m'amie», et non «Qui veut sçavoir Amour et sa nature».

Certon: les sonnets: *J'espere et crains*, — *Bien qu' à grand tort il te plait d'allumer*, — *Las! pour vous trop aimer*; la chanson: *Je suis un demy-dieu quand, assis vis à vis.*

Muret: le sonnet: *Las je me plains de mille et mille et mille,* et l'ode: *Ma petite colombelle.*

Roland de Lassus: les sonnets: *Amour, amour*; — *J'espere et crain*; — *O doux parler*; — *Ren moy mon cœur*; — *Que dis-tu, que fais tu?* La chanson: *Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie.* Les odes: *Comme un qui prend une coupe*, — *Ton nom que mon vers dira* (strophe de l'ode: *Je suis troublé de fureur*), — *Ores que je suis dispos* (de l'ode: *J'ay l'esprit tout ennuyé*), — *La terre les eaux va boivant*, — *Verse moy doncq' du vin nouveau* (de l'ode retranchée: *Lorsque Bacchus entre chez moy*). Au total, onze morceaux.

Claudin: les sonnets: *Las! je me plain* et *Rossignol mon mignon.*

Costeley: les odes: *Mignonne, allons voir si la rose*, — *Venus est par cent mille noms*; une odelette: *Je veux aymer ardantement;* les chansons: *Las! je n'eusse jamais pensé*, — *D'un gosier masche laurier*, — *La terre les eaux va boivant.*

Millot: le sonnet: *Dictes, Maistresse,* et la chanson: *Douce Maistresse, touche.*

Gardane: le sonnet: *Que dis-tu, que fais-tu.*

Castro: les chansons: *Bonjour mon cœur*, — *Plus tu cognois*, — *Versons ces roses en ce vin*, — *L'on dit la prise des murailles.*

D'Entraigues: le sonnet: *Que dis-tu, que fais-tu?*

Briault: l'odelette: *Tay toy babillarde arondelle.*

Thessier: l'ode: *le petit enfant Amour.*

Le livre des *Sonetz de Pierre de Ronsard* mis en musique par Philippe de Monte comprend les morceaux suivants: *Quand ma maistresse*; — *Le premier jour*; — *Tout me deplaist*; — *Le doux sommeil*; — *Que dittes vous*; — *Que me servent mes vers*; — *Vous ne le voulez pas*; — *Dictes, Maistresse*; — *Hé! Dieu du ciel!* — *Las! sans espoir*; — *Si trop souvent.* En outre, les chansons: *Quand de ta lèvre à demy close*; — *Bonjour mon cœur*; — *Demandes-tu, chere Marie*; — *Veu que tu es*; — *Plus tu cognois*; enfin deux odes anacréontiques: *Pour boire dessus l'herbe tendre* et *Corydon verse sans fin.* Au total, dix-huit morceaux.

Il ne nous paraît pas indispensable d'énumérer les poésies contenues dans les recueils de Clércau, Nicolas de la Grotte, Boni, Fabrice Marin, Bertrand et Regnard, spécialement consacrés à Ronsard: qu'il nous suffise de dire qu'il en est, comme ceux des deux auvergnats G. Boni et Antoine de Bertrand, qui ne contiennent pas moins de 55 et 56 morceaux empruntés au poète, et de renvoyer les personnes curieuses d'en connaître le détail à la brochure de MM. Comte et Laumonier, qui ont pris la peine de l'établir. En ce qui concerne les recueils mêmes auxquels sont empruntés les morceaux énumérés, l'on trouvera l'indication du plus grand nombre dans les bibliographies de M. Eitner; ceux que cet auteur a ignorés ne sont guère autres que les recueils français de Le Roy et Ballard, — la *Musique* de Costeley (rééditée par M. Henry Expert), — enfin le supplément musical des *Amours de Ronsard*, que nous allons reproduire.

IV.

Telle fut la contribution des musiciens à l'œuvre lyrique dont Ronsard fut l'initiateur. A son tour il les servit activement, par la plume comme par l'action. Et voici un écrit qui nous dévoilera tout ce qu'il y avait en lui d'enthousiasme pour l'art de l'harmonie: c'est cette lettre dédicace, déjà mentionnée, qu'il adressa successivement aux rois François II et Charles IX, et que les éditeurs Le Roy et Ballard imprimèrent, par deux fois, en tête de deux de leurs plus précieux livres de musique[1]). Il y fait l'apologie de son art favori, donne un coup d'œil rapide sur la théorie qu'on enseignait en son temps, ou du moins en rappelle les principaux termes, évoque le souvenir des légendes qui, dès la plus haute antiquité, ont consacré le prestige de la musique, préconise son emploi dans l'éducation des jeunes gens, enfin, après l'éloge obligé des rois, dans une page vraiment importante pour l'histoire, il recommande à son auguste correspondant d'honorer et de protéger les maîtres «quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art, chose d'autant excellente que rarement elle apparaît.» Et là-dessus il énumère les plus célèbres musiciens qu'ait eus la France depuis le temps où, avec Josquin des Prés, l'école du contrepoint vocal parvint à son complet épanouissement; et son désir d'être complet est si grand qu'un nouveau maître, Roland de Lassus, s'étant révélé en France entre les deux éditions de son écrit, Ronsard ajouta dans la seconde une phrase d'éloge qui constitue assurément pour le musicien de Mons la plus belle lettre de noblesse artistique.

Nous reproduisons intégralement ce texte, d'après l'édition de 1572[2]):

---

1) *Livre de meslanges contenant six-vingts chansons, des plus rares et des plus industrieuses qui se trouvent, soit des auteurs antiques, soit des plus memorables de nostre temps* . . . A Paris. De l'Imprimerie d'Adrien le Roy et Robert Ballard, Imprimeurs du Roy, ruë Saint Jean de Beauvais, à l'enseigne sainte Geneviève, 1560.

Mellange de chansons tant des vieux autheurs que les modernes . . . A Paris, par Adrian le Roy et Robert Ballard, 1572.

Ces deux livres sont des plus rares. On a signalé seulement une partie (Superius) du premier, appartenant à la Kgl. Bibl. de Berlin, et, du second, le Superius à la Bibl. Nat. de Paris (superbe exemplaire), et les autres parties à la Bibl. de l'Université d'Upsal.

2) Nous aurions préféré le donner d'après l'édition de 1560; malheureusement, malgré des recherches faites par deux fois à la Kgl. Bibl. de Berlin, il ne nous a pas été possible d'en obtenir communication.

PRÉFACE DE P. DE RONSARD
AU ROY CHARLES IX.

Sire, tout ainsi que par la pierre de touche, on esprouve l'or s'il est bon ou mauvais, Ainsi les anciens esprouvaient par la Musique les esprits de ceux qui sont genereux, magnanimes, et non forvoyans de leur premiere essence: et de ceux qui sont engourdiz paresseux, et abastardis en ce corps mortel, ne se souvenant de la celeste armonie du ciel, non plus qu'aux compagnons D'ulisse d'avoir esté hommes, apres que Circé les eut transformés en porceaux. Car celuy, Sire, lequel oyant un doux accord d'instrumens ou la douceur de la voyx naturelle, ne s'en resjouit point, ne s'en esmeut point et de teste en pieds n'en tressault point, comme doucement ravy, et si ne sçay comment dérobé hors de soy: c'est signe qu'il a l'âme tortue, vicieuse, et dépravée, et duquel il se faut donner garde, comme de celuy qui n'est point heureusement né. Comment pourroit on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords? Celuy n'est digne de voyr la douce lumiere du soleil, qui ne fait honneur a la Musique, comme petite partie de celle, qui si armonieusement (comme dit Platon) agitte tout ce grand univers. Au contraire celuy qui luy porte honneur et reverence est ordinairement homme de bien, il a l'ame saine et gaillarde, et de son naturel ayme les choses haultes, la philosophie, le maniement des affaires politicques, le travail des guerres, et bref en tous offices honorables il fait tousjours apparoistre les étincelles de sa vertu. [1]) Or'de declarer icy que c'est que

---

1) Comparer à cet éloge de la musique par le poète français les vers bien connus de Shakespeare:

The man that hath no music in himself,
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted.

On a pu faire encore une autre confrontation, d'esprit moins lyrique, avec la scène du *Bourgeois gentilhomme* de Molière:

«Le Maître de musique. — Sans la musique, un état ne peut subsister. — Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde, n'arrivent que pour n'apprendre pas la musique. — La guerre ne vient-elle pas d'un manque d'union entre les hommes? . . . Et si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le monde la paix universelle?»

Ronsard se révèle donc ici à la fois comme précurseur du grand poète anglais et de l'immortel comique français. Il est fâcheux seulement que ce bel éloge de la musique, considérée comme art essentiellement humain et pacificateur, ait été adressé à Charles IX.

Musique, si elle est plus gouvernée de fureur que d'art, de ses concens, de ses tons, modulations, voyx, intervalles, sons, systemates et commutations: de sa division en Enharmonique, laquelle pour sa difficulté ne fut jamais perfettement en usage: en chromatique, laquelle pour sa lascivité fut par les anciens banye des republiques, en diatonique laquelle comme la plus aprochante de la melodie de ce grand univers fut de tous approuvée. De parler de la Phrigienne, dorienne, lidienne: & comme quelques peuples de Grece animes d'armonie, alloyent courageusement a la guerre, comme noz soldatz aujourdhuy au son des trompettes et tabourins: comme le Roy Alexandre oyant les chams de Timothée, devenoit furieux, et comme Agamemnon allant a Troye, laissa en sa maison tout expres je ne scay quel Musicien D'orien, lequel par la vertu du pied Anapeste, moderoit les efrenées passions amoureuses de sa femme Clytemnestre, de l'amour de laquelle Ægiste enflamé ne peut jamais avoir joyssance, que premierement il n'eut fait méchamment mourir le Musicien. De vouloir encores deduire comme toutes choses sont composées d'accordz, de mesures, et de proportions, tant au ciel, en la mer, qu'en la terre, de vouloir discourir davantage comme les plus honorables personnages des siècles passez se sont curieusement sentiz espris des ardeurs de la Musique, tant monarques, Princes, Philosophes, gouverneurs de provinces, et cappitaines de renom: je n'auroys jamais fait: d'autant que la Musique a tousjours esté le signe et la merque de ceux qui se sont monstrez vertueux, magnanimes et veritablement nez pour ne sentir rien de vulgaire. Je prendray seullement pour exemple le feu Roy votre Pere, que Dieu absolve, lequel ce pendant qu'il a regné a fait apparaistre combien le ciel l'avait liberallement enrichy de toutes graces, et de presens rares entre les Roys lequel a surpassé soit en grandeur d'empire, soit en clemence, en libéralité, bonté, piété et religion, non seullement tous les Princes ses prédécesseurs, Mais tous ceux qui ont jamais vescu portant cet'honorable tiltre de Roy: lequel pour découvrir les etincelles de sa bien naissance, et pour montrer qu'il estoit acomply de toutes vertus, a tant honoré, aymé et prisé la Musique, que tous ceux qui restent aujourd'hui en France bien affectionnez a cet art, ne le font tant tous ensemble, que tout seul particulierement l'estoit. Vous aussi Sire, comme heritier et de son Royaume et de ses vertus, monstrez combien vous estes son filz favorisé du ciel, d'aymer si perfaittement telle science et ses accordz sans lesquelz chose de ce monde ne pourrait demourer en son entier. Or de vous conter ici d'Orphée, de Terpandre, d'Eumolpe, d'Arion, ce sont histoires, desquelles je ne veux empescher le papier, comme choses a vous congneues. Seullement je vous reciteray que les plus magnanimes Roys faisoyent anciennement nourrir leurs enfans en la maison des Musiciens, comme Peleus qui envoya son filz Achille, et Æson son fils Iason, dedans l'Antre venerable du Centaure Chiron, pour estre instruitz tant aux armes, qu'en la medecine, & en l'art de Musique: d'autant que ces trois mestiers meslés ensemble ne sont mal seans a la grandeur d'un Prince, et advint d'Achille & de Jason, qui estoyent princes de notre age, un si recommandable exemple de vertu, que l'un fut honoré par le divin poëte Homere, comme le seul autheur de la prinse de Troye: et l'autre célébré par Apolloine Rhodien, comme le premier autheur d'avoir apris a la mer. de soufrir le fardeau incongnu des navires: lequel ayant outrepassé les roches Symplegades, & domté la furie de la froide mer de Scytie, Finablement s'en retourna en son pays, enrichy de la noble toyson dor. Donques, Sire,

ces deux Princes vous seront comme patrons de la vertu, et quand quelque foys vous serez lassé de voz plus urgentes affaires, a leur imitation, vous adoucirez voz souciz par les accordz de la Musique, pour retourner plus fraiz et plus dispos a la charge Royalle que si dextrement vous suportez. Il ne faut aussi que votre Magesté s'esmerveille si ce livre de mellanges lequel vous est treshumblement dedié par voz treshumbles & tresobeissans serviteurs & Imprimeurs Adrian le Roy, & Robert Ballard, est composé des plus vieilles chanssons qui se puissent trouver aujourdhuy, pource qu'on a tousjours estimé la Musique des anciens estre la plus divine, d'autant qu'elle a esté composée en un siècle plus heureux, et moins entaché des vices qui regnent en ce dernier age de fer. Aussi les divines fureurs de Musique, de Poësie, & de paincture, ne viennent pas par degrés en perfection comme les autres sçiences, mais par boutées, & comme esclairs de feu, qui deça qui dela apparoissent en divers pays, puis tout en un coup sesvanouissent. Et pource, Sire, quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art, vous le devez songneusement garder, comme chose d'autant excellente, que rarement elle apparoist. Entre lesquelz se sont depuis six ou sept vingtz ans eslevez, Iosquin des prez, Hennuyer de nation, et ses disciples Mouton, Vuillard, Richaffort, Janequin, Maillard, Claudin, Moulu, Iaquet, Certon, Arcadet. Et de present le plus que divin Orlande, qui comme une mouche a miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, & outre semble avoir seul desrobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir en la terre, surpassant les antiens, et se faisant la seule merveille de notre temps. Plusieurs autres choses se pourroyent dire de la Musique, dont Plutarque et Boëce ont amplement fait mention. Mais n'y a la breveté de ce prœface, ni la commodité du temps, ny la matiere ne me permet de vous en faire plus long discours, Supliant le Createur, Sire, d'augmenter de plus en plus les vertus le votre majesté, & vous continuer en la bonne affection qu'il vous plaist porter à la Musique, & à tous ceux qui s'estudient de faire reflorir soubz votre regne, les sçiences & les artz qui florissoyent soubz l'empire de Cesar Auguste: duquel Auguste Dieu tout puissant vous vueille donner les ans, les victoyres, & la prosperité.

V.

Ce n'est jamais sans quelque mélancolie que l'on songe que ces voix qui charmèrent nos aïeux sont aujourd'hui muettes et sans écho pour nous, et que les livres qui nous en apportent le souvenir apparaissent comme de simples grimoires à la plupart de ceux qui sont admis à en contempler les feuillets jaunis. Aussi dût-ce être un régal assez rare que celui qui, il y a quelques années, fut pour la première fois offert à un groupe choisi d'auditeurs curieux des choses d'autrefois, pour lesquels on fit revivre quelques-uns des chants composés par les maîtres musiciens du XVIe siècle sur les vers de leur poète d'élection[1]). Même le savant écri-

---

1) L'auteur de cette étude, qui, plusieurs années auparavant, et sans doute le premier en France comme ailleurs, en avait signalé l'intérêt (voir le passage déjà cité de son *Histoire de la chanson populaire*, pp. 431 et suiv.) n'a pas été étranger à la préparation musicale de ces auditions, qui, jusqu'ici, ont été données au nombre de trois.

La première a eu lieu à Versailles, le 5 novembre 1897, au cours de la séance publique annuelle de la Société des Sciences morales, des Lettres et des Arts des Seine-et-Oise. Le programme de la deuxième partie de cette séance donnait les détails suivants:

M. Charles Comte, Membre titulaire: *Ronsard et les musiciens du XVIe siècle.*
Première audition moderne d'œuvres musicales composées, au XVIe siècle, pour les poésies de Ronsard, et transcrites, en vue de cette séance, par:
MM. Paul Deschamps, Membre de la Société, et
Julien Tiersot, Sous-Bibliothécaire au Conservatoire de Musique et de Déclamation.
Ces œuvres seront interprétées par les *Chanteurs de Saint-Gervais.*

Programme.

1. J'espere et crain, je me tais et supplie . . . . Certon.
2. Las! je me plain de mille et mille et mille . . . . M. A. Muret.
3. Le premier jour du mois de may, Madame . . . . Philippe de Monte.
4. Petite Nymphe folastre . . . . Janequin.
5. Errant par les champs de la grâce . . . . Goudimel.
6. Mignonne, allons voir si la rose *) . . . . Costeley.
7. La terre les eaux va boivant . . . . Orlande de Lassus.
8. Corydon, verse sans fin . . . . Philippe de Monte.
9. Comme la tourterelle . . . . Philippe de Monte.
10. Phébus, oyant un jour sur l'espinette . . . . Philippe de Monte.

*) Ce morceau a déjà été transcrit.

A la vérité, ce programme présentait un grave défaut: les morceaux de Philippe de Monte, qui y étaient inscrits en si grand nombre, et qu'avait transcrits M. Paul Deschamps, étaient, sauf un seul (*Corydon verse sans fin*), étrangers au sujet

vain qui se chargea de leur présenter cette nouveauté, vieille de trois siècles et demi, exprima le regret que cette restitution artistique ne fût pas plus complète: «Elle le serait sans doute davantage, dit-il, si nous pouvions faire sonner les beaux vers des *Odes* et des *Amours* par la voix de chanteurs en costume Charles IX, dans quelque grande salle aux boiseries sculptées, aux lambris fleurdelisés d'or, de Chambord ou de Fontainebleau.» Pourtant c'était beaucoup déjà qu'un auditoire des dernières années du dix-neuvième siècle pût être admis à entendre chanter les vers de Ronsard comme Ronsard les avait entendus et fait chanter lui-même.

Bien que le public moderne, accoutumé au luxe des sonorités de notre polyphonie orchestrale, trouve forcément quelque monotonie dans une audition un peu longue de la musique vocale du XVI[e] siècle, l'on sut apprécier la réelle variété de ces diverses compositions. Avec Certon, Janequin, Goudimel, c'était le style du contrepoint vocal dans toute son austérité classique, que tempérait parfois une vivacité de rythmes prise au contact de la poésie. Les accords consonnants de la chanson amoureuse: «Bonjour mon cœur», de Roland de Lassus, donnaient l'impression d'une recherche plus moderne et d'un art plus précieux, tandis que le même maître avait enveloppé les vers de la chanson à boire: «La terre les eaux va boivant» de contrepoints d'une lourdeur archaïque assez bien appropriée au sujet. La mélodieuse «Mignonne, allons voir si la rose», du normand Costeley, dont les harmonies s'adaptent comme un vêtement bien taillé à la mesure des vers les plus exquis que l'ancienne poésie française ait laissés, évoquait les fêtes, non les bals somptueux, mais les réunions galantes et plus intimes de la cour des

---

de la séance, les vers n'étant pas de Ronsard: ils étaient sans doute empruntés au livre intitulé *Sonetz de Pierre de Ronsard mis en musique* par Philippe de Monte; mais nous avons vu que ces sortes de titres sont le plus souvent fallacieux, et ce fut le cas ici.

La deuxième audition eut lieu à Paris, le 18 Janvier 1900, à la séance générale de la Société des Humanistes français, à la Sorbonne. Elle comprit une nouvelle conférence de M. Charles Comte, et M. Julien Tiersot dirigea aux Chanteurs de Saint-Gervais l'exécution de huit morceaux, dont six étaient empruntés au programme précédent, les deux autres étant: *Bonjour mon cœur*, de Roland de Lassus, et *Mignonne, allons voir si la rose*, pour voix seule, tiré des *Voix de ville* de Jean Chardavaine, recueil dont il sera question plus loin.

Enfin, le 12 Mars suivant, le même conférencier et les mêmes interprètes répétèrent une audition presque identique dans une matinée donnée dans un salon parisien. A cette occasion fut imprimé un programme, d'aspect très artistique, contenant en partie l'allocution de M. Comte, et reproduisant en fac-simile plusieurs pages musicales ou vignettes empruntées à des livres de musique du XVI[e] siècle ayant rapport au sujet.

derniers Valois; enfin la joyeuse chanson à sept parties du belge Philippe de Monte:

Corydon, verse sans fin
Dedans mon verre du vin,

en son rythme plein de rondeur, apparaissait par avance comme une sorte de Téniers musical.

Il serait, certes, d'un haut intérêt de réunir ces pages musicales si diverses et que pourtant relie un sentiment commun, puisqu'elles ont leur source dans la même poésie. A défaut de ce recueil d'ensemble, qui sera peut-être exécuté quelque jour et à la constitution duquel les indications précédentes pourront aider, nous reproduirons aujourd'hui l'œuvre qui en restera toujours la partie la plus intéressante, étant la plus ancienne, le poète ayant sûrement coopéré en personne à son établissement, enfin les plus grands maîtres dont l'histoire musicale de ce temps cite les noms s'étant unis pour l'exécuter.

Nous donnerons donc ci-après la transcription en notation moderne de la partie musicale imprimée à la suite de la première édition du livre intitulé:

Les Amours de P. de Ronsard *Vandomoys*, *ensemble le cinquieme* (livre) *de ses Odes.* — A Paris, chez la veufve Maurice de la Porte, 1552.

Cette édition, avec son supplément musical, est de la plus grande rareté. Lorsque, vers 1886, je travaillais à la dernière partie de mon *Histoire de la chanson populaire*, il n'en existait qu'un seul exemplaire dans une bibliothèque publique française, celle de la ville d'Orléans; depuis, il m'en fut communiqué (par un particulier) un second exemplaire, en assez mauvais état, dont j'ai perdu la trace, et un troisième est actuellement en vente dans une librairie de Paris. Enfin, depuis l'époque dont j'ai parlé, la Bibliothèque du Conservatoire a fait l'acquisition d'un magnifique exemplaire du même ouvrage; mais si la partie musicale est la même et, comme dans les livres précédents, porte la date de 1552, la partie littéraire est différente: c'est la seconde édition du même livre, parue l'année suivante, avec des additions considérables, et sous cet autre titre:

Les Amours de P. de Ronsard *Vandomois*, *nouvellement augmentées par lui, et commentées par Marc Antoine de* Muret. *Plus quelques Odes de l'auteur, non encore imprimées*, — A Paris, Chez la veuve Maurice de la Porte, 1553.

Mais cette différence d'édition n'importe en rien à notre travail, la partie musicale, qui conserve sa date de 1552, étant, je le répète, identique.

Elle commence par une page d'Avertissement signée des initiales de l'éditeur; puis dès le verso du même feuillet est imprimée la musique,

dont les quatre parties, jusqu'à la fin (c'est-à-dire sur 32 feuillets, non paginés) sont uniformement disposées de la manière suivante:

Verso: *Superius*, et au dessous, *Ténor*.
Recto en regard: *Contratenor*, et au-dessous, *Bassus*.

Les noms des compositeurs sont imprimés en caractères classiques en tête de chacun des morceaux, qui se succèdent dans l'ordre suivant, au nombre de dix:

P. Certon.	J'espere & crains.
id.	Bien qu'a grand tort.
C. Goudimel.	Errant par les champs de la grace.
id.	En qui respandit le ciel.
id.	Quand i' apperçoy ton beau chef iaunissant.
id.	Qui renforcera ma voix.
M. A. Muret.	Las, ie me plain de mille et mille et mille.
Janequin.	Qui vouldra voir comme un dieu me surmonte.
id.	Nature ornant la dame qui devait.
id.	Petite Nymphe folastre.

Quelques indications particulières, que nous reproduirons en leur lieu, sont imprimées à la suite de certains morceaux. Enfin la dernière page porte ces mots:

Acheré d' imprimer le trentième iour de septembre, Mil cinq cens cinquante deux.

Ces dix morceaux (dont deux: *Errant par les champs de la grâce* et *En qui respandit le ciel*, strophe et épode de l'ode à Michel de l'Hospital, ne sont en réalité que deux parties du même tout) appartiennent à plusieurs genres de poésies. Ce sont d'abord des sonnets, au nombre de six; puis une chanson; une ode en strophes égales, rentrant par conséquent dans la forme de la chanson; enfin une ode pindarique, avec sa triple subdivision musicale. Tous les sonnets font partie du recueil des *Amours* auquel est joint le supplément, et les vers de la chanson *Petite Nymphe folastre* sont imprimés dans la réédition augmentée de 1553. Quant aux deux odes, elles sont étrangères à ce livre: d'où il résulte que ce n'est pas seulement la musique des *Amours* que Ronsard a voulu donner, mais en quelque sorte le type de musique qu'il estimait devoir être appliqué à toutes les diverses parties de son œuvre.

Le groupe des sonnets n'en est pas moins le principal. Non seulement ces derniers sont en majorité dans le supplément, mais encore des indications particulières établissent que leur musique était destinée à être adaptée à plusieurs pièces de même nature et de même forme. Ainsi, presque tout le livre des *Amours* pourrait être chanté: de par la volonté même du poète, il forme comme une sorte de poème lyrique, œuvre qui resta isolée au XVIe siècle et fut sans analogue au XVIIe et au

XVIIIe siècle, et dont nous trouvons l'idée seulement réalisée au XIXe siècle en des compositions dont le *Dichterliebe* de Henri Heine et Robert Schumann est le type.

Il est bien vrai qu'à considérer seulement l'œuvre de Ronsard, il est impossible de rêver un plus exquis groupement que celui des deux cents vingt morceaux, presque tous des sonnets, — cinq ou six seulement sont des chansons, — disant les phases de cet amour de poète pour la belle fille de Blois dont il a rendu la mémoire immortelle sous le nom de Cassandre.

Soit le nom faux ou vray, jamais le Temps vainqueur
N'effacera ce nom du marbre de mon cœur.

Affirmation un peu prématurée, car, après les «Amours de Cassandre», Ronsard nous a donné encore les «Amours de Marie», les «Amours d'Astrée», et même des «Amours diverses». Mais ceci n'est point notre affaire: passons. Tout en conservant chacun leur signification particulière, ces sonnets s'enchaînent logiquement entre eux, disant d'abord les premiers troubles de l'amour, l'émotion causée par la première rencontre, puis les progrès d'une passion décrite avec les couleurs les plus vives et l'expression la plus ardente, avec parfois des épisodes qui toujours se rattachent à l'idée principale, mais où l'amant s'efface devant l'artiste, et dans lesquels le goût de l'antiquité a une influence prépondérante.

Les premiers sonnets sont ceux qui ont été choisis de préférence par les musiciens. Janequin a mis en musique le premier: *Qui voudra voir*, et le second: *Nature ornant*. Nous trouvons encore le septième: *Bien qu'à grand tort*, et le douzième: *J'espere et crains* (par Certon); enfin Muret et Goudimel ont pris le trente-deuxième: *Las, je me plain*, et le soixante-troisième: *Quand j'aperçoi*. Et sans doute au point de vue de l'expression musicale ce choix ne fut pas arbitraire: c'est au commencement du cycle que le sentiment avait dû nécessairement s'épancher avec le plus de fraîcheur; les musiciens firent donc bien de chercher là leurs motifs d'inspiration. Malgré tout ce qu'ont pu dire du prétendu caractère inexpressif du contrepoint vocal certains observateurs superficiels, allant jusqu'à professer qu'il n'y a pas de différence entre la musique religieuse et la musique profane de cette école, il est aisément saisissable que ces harmonies ont été composées sous l'influence immédiate des vers de Ronsard et leur doivent tout de leurs formes. Dans leur tenue générale, elles ont toujours un caractère parfaitement conforme à celui de la poésie, et il n'est pas rare de reconnaître à certains détails une recherche d'expression particulière, presque de déclamation.

La forme musicale de ces sonnets est uniformement la suivante:

Les deux quatrains se chantent sur la même musique. Il en résulte que celle-ci conserve généralement le caractère purement plastique propre

à l'art du temps plutôt qu'elle ne recherche l'expression précise de la parole.

Quant aux tercets, la musique les suit librement jusqu'au dernier vers, sans être gênée par la préoccupation d'aucune répétition conventionnelle. Dans deux sonnets, il est vrai, (*Quand j'apperçoy* et *Qui vouldra voir*, le second tercet reproduit le premier plus ou moins exactement (les différences sont notables dans *Quand j'apperçoy*); mais c'est uniquement parce que le compositeur a jugé bon qu'il en fût ainsi, et que les vers justifiaient cette interprétation. Dans les autres cas, on voit la dernière partie du sonnet s'achever de façon toute différente, parfois en un tour très mélodique qui fournit une conclusion aussi agréable qu'expressive. Voyez par exemple les deux derniers vers du premier sonnet de Certon: «Et pour aimer perdant toute puissance», et aussi l'harmonieuse période finale du sonnet *Nature ornant*, de Jannequin, entièrement digne d'être associée à ces vers charmants:

Du ciel à peine elle était descendue
Quand je la vis, quand mon âme éperdue
En devint folle, etc.

Ailleurs, c'est le sentiment général qui se trouve interprété par des inflexions ou des formes concordantes, par exemple dans le sonnet de Janequin: *Qui vouldra voir*, (premier sonnet des *Amours*) où sont exprimés les tourments du cœur qu'ont percé les flèches de l'Amour:

Et si voirra que je suis trop heureux
D'avoir au cœur l'aiguillon amoureux
Plein du venin dont il faut que je meure.

Ces idées sont représentées à l'imagination de l'auditeur par des vocalises pressées, s'élançant hardiment, dans le genre (le style mis à part) de certains passages d'opéras-ballets de Rameau dont le sens est analogue.

Le mot lui-même trouve son accent juste. Dans le sonnet: *J'espère et crains*, où la poésie montre l'indécision de l'esprit inquiet qui passe aux idées les plus contraires, la musique de Certon, par des nuances bien comprises, peut, dans son ensemble, facilement se prêter à cette opposition; mais il y a mieux. Au vers:

Cent fois je meurs, cent fois je prends naissance,

dès que commence le premier hémistiche, le mouvement se ralentit, et les voix, note contre note, font par deux fois entendre, sur un ton funèbre, les mots: «Cent fois je meurs» . . . Puis se relevant et reprenant l'ancienne allure, elles ornent d'une brillante vocalise les syllabes finales: «Cent fois je prends naissance».

Nous trouvons à faire d'analogues observations dans le sonnet de Muret:

> Las! je me plains de mille et mille et mille
> Soupirs . . .

La première syllabe: «Las»! est chantée sur une longue tenue parfaitement appropriée à cette interjection, et, le reste du vers s'étant déroulé dans un mouvement naturel, le rejet est incorporé de telle façon dans la formule musicale qu'il semble que le mot «Soupirs» appartienne au vers précédent. De même à la fin:

> Que je n'ai plus en mes veines de sang,
> Aux nerfs de force, en mes os de moëlle.

Ici, un long silence (chose rare dans la musique du seizième siècle) sépare les deux vers, puis, les voix unies ayant enfin attaqué le dernier, le chant s'achève en des accords graves, — et cela exprime avec une remarquable fidélité l'état psychologique dont les paroles veulent donner l'idée.

L'on voit que les musiciens de Ronsard ne l'ont pas trahi, et qu'ils ont interprété ses vers avec toute la fidélité, l'intelligence et la justesse de sentiment que le poète pouvait souhaiter.

Mais cela même ne suffisait pas. En faisant mettre en musique six sonnets des *Amours*, l'intention de Ronsard était d'illustrer musicalement l'œuvre entière. Cela résulte clairement des indications suivantes que nous trouvons imprimées au cours du supplément musical.

Après le premier sonnet de Certon (*J'espère et crains*):

> Les Sonnetz dont les commencementz ensuivent cy après, avec l'adresse du fueillet où ilz se trouvent dans le livre, se chantent sur la Musique du Sonet précédent.

Suivent les titres de quatorze morceaux.

A la fin du cahier de musique sont réunies les indications suivantes:

> Sonetz qui se chantent sur la Musique de *Qui vouldra veoir.* —

Suivent les titres de quatre-vingt-douze morceaux.

> Sonetz qui se chantent sur la Musique de *Nature ornant.*

Cinquante-neuf titres.

> Les trois Sonetz ensuyvant se chantent sur la musique de *Quand j'apperçoy.*

Suivent les trois titres.

Ainsi donc, dans l'inexpérience de son enthousiasme musical, Ronsard prenait les savantes polyphonies des Janequin et des Goudimel pour des airs «passe-partout», sur lesquels on devait pouvoir chanter toute

espèce de choses, — comme un faiseur de vaudevilles écrit ses couplets sur des «airs connus».

Il était dit pourtant que cette idée de poète ne devait pas être entièrement inféconde: elle eut, au point de vue littéraire, des conséquences notables, car elle aboutit à la constitution définitive de certaines règles de versification qui furent par la suite universellement pratiquées dans la poésie française. Cette observation a été le point de départ et la principale raison d'être du travail de MM. Comte et Laumonier; ils ont montré qu'avant Ronsard les formes du sonnet étaient encore assez arbitraires, au moins à l'égard de la disposition et de l'alternance des rimes, et que ce fut par préoccupation musicale, afin que la longueur des vers fût exactement mesurée sur le chant, que le poète établit ses principes. Bien mieux: cette influence s'étendit jusqu'à entraîner d'une façon générale l'obligation de l'alternance des rimes masculines et féminines dans toute notre poésie, et cette règle, sauf de rares exceptions motivées, est demeurée d'une observation absolue.

Cela certes est fort intéressant, et l'histoire de la musique doit enregistrer un tel résultat, bien qu'il lui soit extérieur. Mais au point de vue plus particulier qui nous occupe, l'initiative de Ronsard devait avoir moins d'efficacité. Son projet de faire chanter soixante sonnets, — que dis-je? quatre-vingt-treize! — sur la même musique savante rentrait en effet dans le domaine des chimères. N'est-il pas bien évident que, si la musique d'un sonnet s'accorde parfaitement avec l'esprit, l'expression, les détails même de sens et de prosodie de son prototype, elle ne peut se superposer à aucun autre? Les quatorze sonnets que Ronsard voulait faire chanter sur le «J'espère et crains» de Certon avaient-ils donc, au onzième vers, l'opposition du sentiment triste au sentiment joyeux que nous avons signalée? Les quatre-vingt-douze sonnets correspondant à «Qui vouldra voir» s'achèvent-ils tous par le tableau de l'agitation d'un cœur percé par les flèches de l'Amour, et les cinquante-neuf qui doivent aller sur «Nature ornant» seront-ils dans l'obligation d'avoir à la fin l'expression mélodieuse du même sentiment tendre? S'il s'en fût trouvé qui dûssent se chanter sur la musique de Muret: «Las! je me plains de mille et mille et mille — desirs», il est probable qu'ils n'eussent pas commencé par la même interjection, ni eu le même rejet, et la musique se fût ainsi trouvée, même au point de vue rythmique, en désaccord avec les vers.

La vérité est qu'une musique bien faite et vraiment artistique fait corps avec les paroles, dont elle est, en quelque sorte, l'émanation: elle ne peut être appliquée à aucunes autres. Elle ne saurait être assimilée avec les «timbres» de chansons, matière indifférente et inexpressive. Encore qu'il y ait lieu de tenir compte, pour l'emploi de ces derniers, de

certaines considérations de mouvement et de sentiment général, la correspondance de la longueur des vers avec les formes mélodiques restant la préoccupation principale, si Ronsard s'en fût tenu là, il aurait peut-être réalisé son rêve. Doit-on lui faire un grief s'il n'y est pas parvenu? Non certes, car son seul tort fut d'avoir regardé trop haut. Il ignorait ce que trois siècles et plus de pratique nous ont appris. L'art en son temps n'était pas arrivé à un suffisant état d'avancement pour que les principes concernant l'expression et les rapports de la musique avec la poésie pussent être clairement dégagés. L'instinct, ou, pour mieux dire, une intuition géniale, avait parfois fait trouver à ses collaborateurs et à lui-même la formule momentanée de l'accord nécessaire; mais la généralisation n'avait pas pu se faire encore; l'heure était prématurée pour dégager la théorie. Le but ne fut donc atteint qu'en partie. Mais il n'importe: ce fut déjà un très grand mérite de l'avoir entrevu, et, même sans la résoudre, d'avoir pour la première fois posé la question.

Les autres morceaux de musique dont nous avons à nous occuper sont une chanson, une ode à strophes pareilles, et une ode pindarique.

La chanson: *Petite Nymphe folastre*, mise en musique par Janequin, est un bijou. La mélodie, très nettement dessinée, a toute la grâce et la vivacité de la musique française, avec une fraîcheur qui a défié les années: son invention eût fait honneur au meilleur de nos maîtres du XIXe siècle. En même temps, cette composition, pourtant si menue, permet d'admirer l'art du contrepointiste, car la mélodie s'agence en canon, sans rien perdre de son naturel, entre les deux parties du superius et du ténor. C'est en somme, paroles et musique ensemble, un des plus exquis exemples que l'on puisse donner de la chanson française au XVIe siècle.

Ce morceau soulève une question. Bien souvent, écoutant ou lisant quelqu'une de ces chansons comme Roland de Lassus, par exemple, en a écrit de si ravissantes, mais frappé de leur brièveté (il en est qui durent à peine vingt à trente secondes à l'exécution), je me demandais si vraiment, dans l'intention de l'auteur, cela constituait un tout complet, ou si, comme dans les chansons populaires, la musique ne devait pas être répétée sur de nouveaux couplets. Les livrets du temps, à la vérité, ne donnent jamais d'autres paroles après la notation; mais nous savons de reste que rien n'est plus sommaire et incomplet que les publications de cette sorte. L'œuvre littéraire de Ronsard nous étant connue, n'y trouverons-nous pas une réponse?

A l'égard de la chanson: «Petite Nymphe», cette réponse serait négative. Bien qu'intitulé «Chanson», ce morceau n'est pas divisé en couplets, et ne peut l'être. Janequin en a pris les huit premiers vers pour les mettre en musique; il eût pu, s'il l'eût jugé à propos, faire chanter un second couplet sur les huit vers suivants:

Avance mon cartier belle,
Ma tourtre, ma colombelle,
Avance moi le cartier
De mon paiment tout entier.
Demeure, où fuis-tu, Maîtresse?
Le désir qui trop me presse
Ne sauroit arrester tant
S'il n'a son paiment contant.

Mais le reste de la pièce se développe en périodes toujours plus longues que le couplet de huit vers: on en pourra juger par la suite, que voici:

Revien, revien, mignonnette,
Mon doux miel, ma violette,
Mon œil, mon cœur, mes amours,
Ma cruelle qui touiours
Trouves quelque mignardise,
Qui d'une douce faintise
Peu à peu mes forces fond,
Comme on voit dessus un mont
S'écouler la nege blanche:
Ou comme la rose franche
Pert le pourpre de son teint
Du vent de la Bise atteint.

Il en est ainsi jusqu'à la fin: même le morceau se termine par des rimes féminines, alors que le huitain mis en musique s'arrête sur les masculines.

L'ode: *Qui renforcera ma voix*, de Goudimel, va-t-elle nous amener à d'autres conclusions? La poésie étant composée de strophes égales, l'on pourrait croire que toutes peuvent être chantées sur la même musique, et ce fut là certainement l'intention de Ronsard. Mais soumettons l'œuvre de Goudimel à la même expérience déjà faite sur les sonnets: nulle part le résultat ne sera plus significatif.

La strophe mise en musique se termine par ces quatre vers:

Ores il faut que le frein
Qui ja par le ciel me guide
Peu serviteur de la bride
Fende l'air d'un plus grand train.

Si le lecteur veut bien se reporter à la musique, il y verra ce dernier vers accentué avec une énergie peu commune. Pour que les autres strophes fussent chantées de même, il faudrait qu'elles eussent le même caractère, que leur dernier vers commençât par un mot semblable à ce «Fendent l'air» que le musicien répète et accentue sur un ton cinglant, avec des rythmes contrariés qui s'accordent merveilleusement avec la parole. En sera-t-il ainsi? Non, cela est évident: aussi ne l'est-il pas moins que Goudimel, en composant sa musique, n'a eu en vue que l'unique pre-

mière strophe, et son interprétation, par sa fidélité même, exclut l'idée de l'appliquer aux autres.

L'intention de Ronsard est plus certaine encore en ce qui concerne l'ode pindarique: *Errant par les champs de la grâce*, et son épode: *En qui respandit le ciel.* Elle est manifestée expressément à la fin du supplément musical, où, après les indications concernant les sonnets, on lit cette dernière phrase:

> Au reste, saches, Lecteur, que tous les Strophes et Antistrophes de l'Ode à Monsieur de l'Hospital se chantent sus la Musique du premier strophe Errant par les champs. Et les Epodes de l'Ode mesmes, sus la musique du premier Epode En qui respandit le Ciel.

Ici, la musique de Goudimel étant, par une appropriation des plus heureuses, de caractère plus lyrique qu'expressif, il n'y aurait pas impossibilité que ces prescriptions fussent observées d'un bout à l'autre de l'Ode. Cependant il faut convenir que bien des strophes ou antistrophes sont de caractère très peu musical, et que parfois leur prosodie même s'accorde difficilement avec les formes de la polyphonie. En outre, je sais par expérience qu'à l'exécution la seule première strophe, suivie de son antistrophe et de l'épode, dure environ six minutes; or, l'Ode à Michel de l'Hospital étant composée de vingt-quatre fois la même combinaison, il en résulterait que l'exécution totale durerait environ deux heures et demie, pendant lesquelles on entendrait quarante-huit fois la musique d'une partie, vingt-quatre fois celle de l'autre partie de l'œuvre. Dans ces conditions, il est douteux que cette exécution ait jamais eu lieu, et que la tentative de restitution de l'ode pindarique en son double élément poétique et musical, objet des préoccupations de Ronsard, ait été intégralement réalisée dans la pratique.

Il n'en faut pas moins considérer avec grande attention cette œuvre, qui est du plus haut intérêt. Si l'Ode à Michel de l'Hospital n'a plus pour les lecteurs modernes les mêmes attraits qu'y trouvèrent les contemporains de Ronsard, du moins l'histoire littéraire n'a pas méconnu les mérites de ce morceau considérable, véritable chant de gloire en l'honneur de la Poésie, non plus que le progrès qu'il marque dans la langue. Quant à la musique de Goudimel, oubliée depuis plus de trois siècles, si elle n'a pas su se dégager entièrement de la froideur naturelle au genre, elle est pourtant d'une beauté harmonieuse, d'une ampleur de lignes dont on ne trouve pas beaucoup d'autres exemples dans la musique profane du XVIe siècle. L'ensemble constitue un monument d'art unique en son genre, et qui fut très digne d'être conservé pour la postérité.

Point n'est besoin de présenter aux lecteurs de ce travail les trois principaux musiciens dont les noms figurent dans ce supplément musical,

car Janequin, Certon et Goudimel sont les plus célèbres représentants de l'école française au milieu du seizième siècle. Il en est différemment d'un quatrième, le compositeur du sonnet: «Las! je me plains», Muret. Nous avions pourtant rencontré ce nom dans un répertoire musical, où il tenait peu de place: la *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhundertes*, de M. R. Eitner, fait mention de Muret (M. A.) dont elle signale deux chansons françaises: *Ma petite colombelle* et *Venez sus donc venez embrassez.* Avec le sonnet des *Amours*, cela porte à trois morceaux le bagage actuellement connu de ce compositeur. Notons que «Ma petite colombelle» est le premier vers d'une des odes les plus connues de Ronsard. A cette préférence significative, ajoutons cette autre observation, que le poète eut pour ami d'école Marc-Antoine de Muret, lequel devait devenir un des principaux érudits du siècle, et qui, dans sa jeunesse, fut un ferme soutien de la Pléiade; déjà, quand parut la deuxième édition des *Amours de Ronsard*, Muret l'accompagna de commentaires qui indiquent qu'il avait une grande part dans les confidences du poète. Répondant à ceux qui lui faisaient reproche d'avoir commenté une œuvre qui n'était ni grecque ni latine et dont l'auteur était encore vivant, il s'écriait:

»Et plus à Dieu que du tans d'Homere, de Vergile, et autres anciens, quelqu'un de leurs plus familiers eut emploié quelques heures à nous éclaircir leurs conceptions. Nous ne serions pas aux troubles auxquels nous sommes pour les entendre . . . Comme je puis bien dire, qu'il y avait quelques Sonets dans ce livre qui d'home n'eussent jamais esté bien entendus, si l'auteur ne les eut, ou à moi, ou à quelque autre familièrement declairés.«

Quand nous voyons dans le même livre le nom de Marc-Antoine de Muret signer de tels commentaires et celui de M. A. Muret s'inscrire au-dessus de la composition musicale d'un sonnet, ne sommes-nous pas autorisés à croire que musicien et commentateur ne sont qu'une seule et même personnalité? Sans doute de plus savants travaux ont absorbé la principale part de son activité; mais devaient-ils empêcher que, dans l'efflorescence de la jeunesse, l'auteur, partageant les goûts de ses amis, peut-être plus favorisé qu'eux sous le rapport des aptitudes et de l'instruction musicale, ait fait dans ce domaine une petite incursion? Commentateur érudit de Ronsard, il voulut aussi le commenter artistiquement; peut-être prétendit-il donner un modèle, et, travaillant sous les yeux de l'auteur, fixer la forme du sonnet musical: l'exactitude de l'interprétation du texte dans le chant «Las! je me plains», jointe à une certaine sécheresse d'inspiration, n'est nullement en contradiction avec l'idée que cette musique peut être l'œuvre d'un littérateur. Voilà donc un nom nouveau à inscrire dans les biographies des musiciens: Marc-Antoine Muret, auquel il sera d'autant plus facile de consacrer un article

que, si son rôle musical était resté ignoré jusqu'ici, sa vie et son œuvre essentielle, infiniment étendue et variée, sont parfaitement connues.

Voici donc, dans son ensemble, cette musique que nous avons par avance décrite et commentée. Nous l'avons fidèlement transcrite, appropriant sa notation aux usages de la lecture moderne. Les parties séparées ont été réunies et superposées comme de raison, et les mesures divisées par des barres. Soit dit en passant, cet usage, imposé aujourd'hui, de la barre de mesure à tout propos et hors de propos, n'est peut-être pas ce que la notation moderne présente de plus heureux. Les musiciens du XVe et du XVIe siècle chantaient fort bien sans barres de mesure et leur exécution n'en avait sans doute pas moins d'ensemble, de même que leur notation n'avait pas moins de clarté; car, si dans la musique rythmée, les danses, les marches, les barres peuvent être utiles à l'exécution en montrant aux yeux la place des temps forts, par contre elles ne peuvent qu'être nuisibles dans la musique plane des anciens maîtres, dont elles décomposent parfois fâcheusement les périodes, donnant l'idée de syncopes en des endroits où le chant devrait se dérouler naturellement et en toute liberté. Nous les maintenons pourtant afin de ne pas trop heurter de front les idées en cours et de ne pas être accusé d'introduire dans la lecture d'inutiles difficultés.

Les valeurs ont été uniformement diminuées de moitié; la notation du XVIe siècle, issue de la notation blanche, ayant généralement la blanche pour unité de temps et cette unité étant aujourd'hui la noire, c'est cette dernière que nous avons adoptée.

Pour les clefs, il nous a paru avantageux de substituer aux clefs d'*ut* l'unique clef de *sol*, même à la partie de ténor. Le lecteur devra donc considérer que, comme dans les partitions d'œuvres modernes, cette partie doit être lue une octave au-dessous de la note écrite.

Nous n'avons pas touché aux tonalités, bien qu'elles soient généralement très graves et qu'à l'exécution elles nécessiteraient une transposition à l'aigu [1]).

Enfin nous avons ajouté où il convenait les accidents sous-entendus dans la notation originale, accidents dont l'usage est parfaitement connu, et qui ne devraient jamais être omis des transcriptions de ce genre, car cette négligence ne peut avoir d'autre effet que de donner au lecteur des idées fausses sur la tonalité. J'ai dû malheureusement relever ce défaut, qui me paraît grave, dans une importante et d'ailleurs fort belle publication d'ancienne musique française qui se poursuit de nos jours, et dont l'auteur pense être mieux dans l'esprit des œuvres qu'il édite en les

---

1) Quand nous avons fait chanter *J'espère et crains*, *Petite Nymphe* et l'Ode *Errant par les champs*, avec son épode, tous morceaux écrits en *fa*, nous avons dû mettre les deux premiers en *sol*, et le dernier en *si bémol*, une quarte plus haut.

transcrivant telles qu'il les trouve dans les vieux livres. Je crois cependant qu'il est essentiel de savoir ce que parler veut dire, et que si les musiciens du XVI[e] siècle avaient d'autres habitudes d'écriture et de lecture que ceux du XX[e], il est nécessaire d'en informer ces derniers: au reste, la publication en question leur fait bien d'autres concessions moins utiles, traçant les barres de mesure sans compter, donnant des transcriptions pour piano, etc. Il est d'ailleurs très facile, si l'on veut indiquer qu'un accident est sous-entendu dans l'original, de l'inscrire entre parenthèses, ce qui est de pratique constante dans toutes les bonnes éditions, et que nous n'hésiterons pas à faire ici.

Quant aux paroles, nous leur conserverons leur orthographe ancienne. L'on pourra, en comparant certains vers sous la musique aux parties correspondantes imprimées dans les éditions de Ronsard, constater que les musiciens ont cru parfois devoir modifier des mots. C'est ainsi que le début du premier sonnet: «Qui voudra voir comme Amour me surmonte» est devenu, du fait de Janequin: «Comme un dieu me surmonte»; que, dans l'ode de Goudimel, le vers: «De l'Hospital, mignon des dieux», est devenu: «Du plus heureux mignon des dieux», etc. L'on peut regretter ces altérations, au moins inutiles; cependant, comme la musique est l'objet principal de cette publication, nous ne croyons pas devoir faire autrement que d'adopter le texte établi pour elle. Nous ajouterons seulement entre la strophe et l'épode de l'ode pindarique les paroles de l'antistrophe qui doit être chantée sur la même musique que la strophe, afin que le lecteur puisse se rendre plus facilement compte des proportions et de la disposition réelle de l'œuvre.

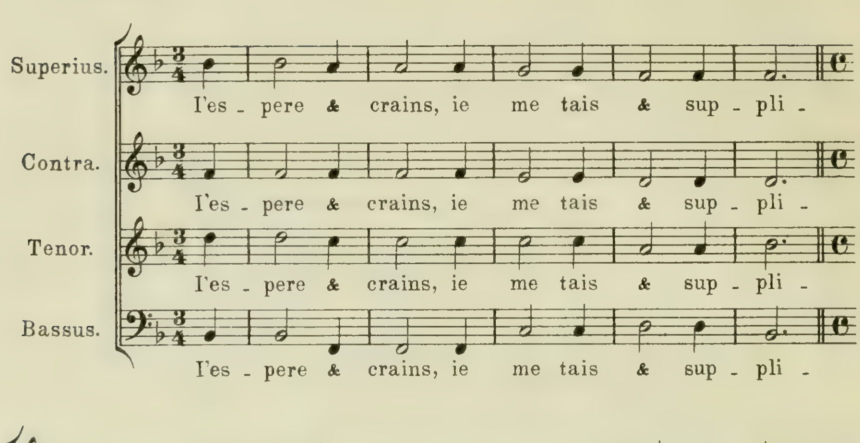
Advertissement au Lecteur
par A. D. L. P.[1]

Ayant recouuré le Livre des Amours du Seigneur P. de Ronſard, & le cinquiesme de ses Odes, avec aultres Siens Opuscules: Et puis apres entendu que pour ton plaiſir & entier contentement il a daigné prendre la peine de les meſurer ſur la lyre (ce que nous n'auions encores apperceu auoir eſté faict de tous ceux qui ſe ſont exercités en tel genre d'eſcrire) Suyuant ſon entrepriſe avec le vouloir que i'ay de luy ſatisfaire, & pour l'amour de toy Lecteur: i'ay faict imprimer, et mettre a la fin de ce préſent livre, la Musique, ſus laquelle tu pourras chanter une bonne partie du contenu en iceluy: te promectant a l'aduenir de continuer ceſte maniere de faire (en ce qui s'imprimera de la compoſition dudict Ronſard) ſi ie congnoy qu'elle te ſoit aggreable.

1) Ces initiales sont celles de l'éditeur, la veuve De La Porte.

Sonnet: «I'espere & crains».

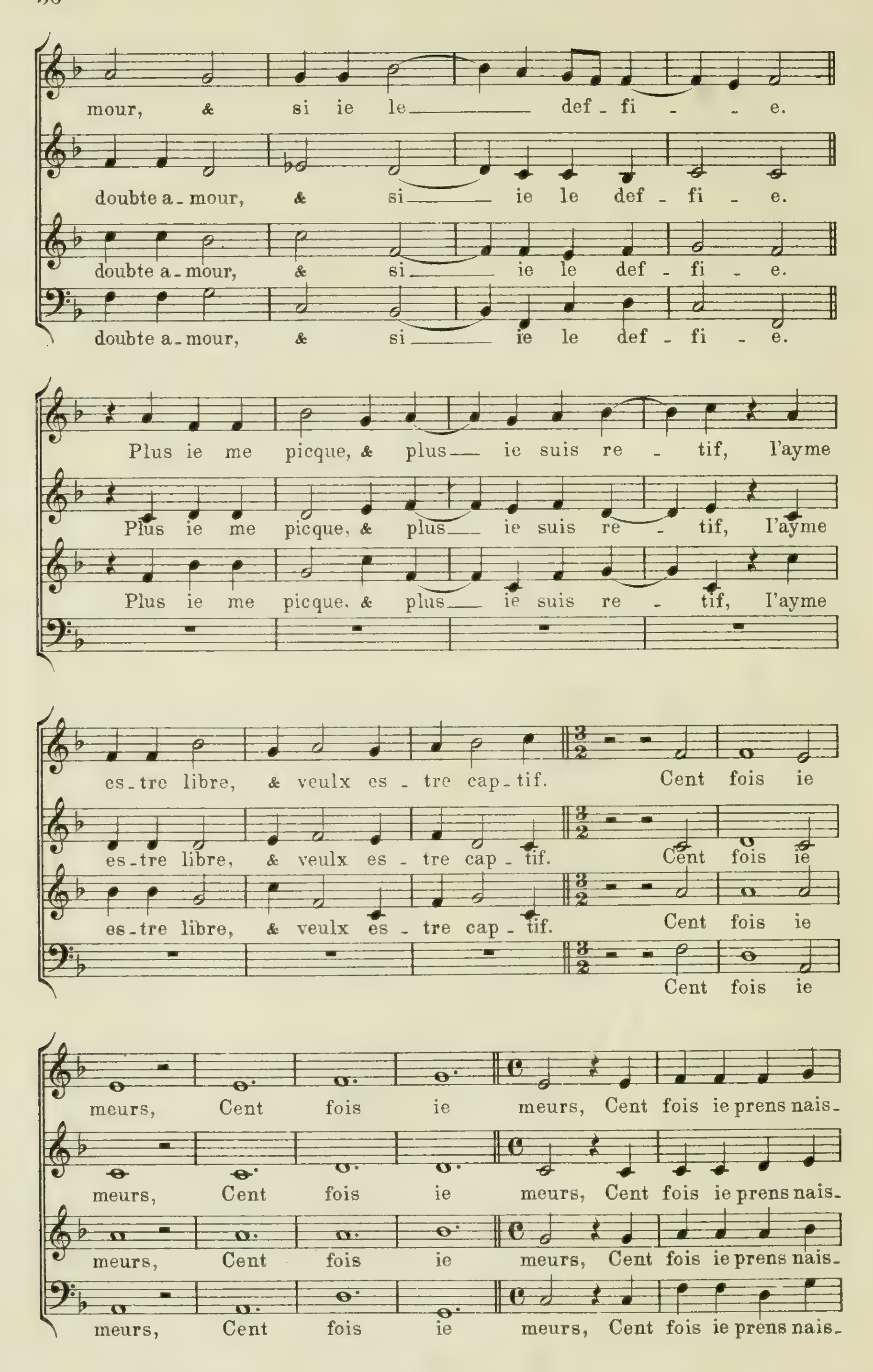
P. Certon.

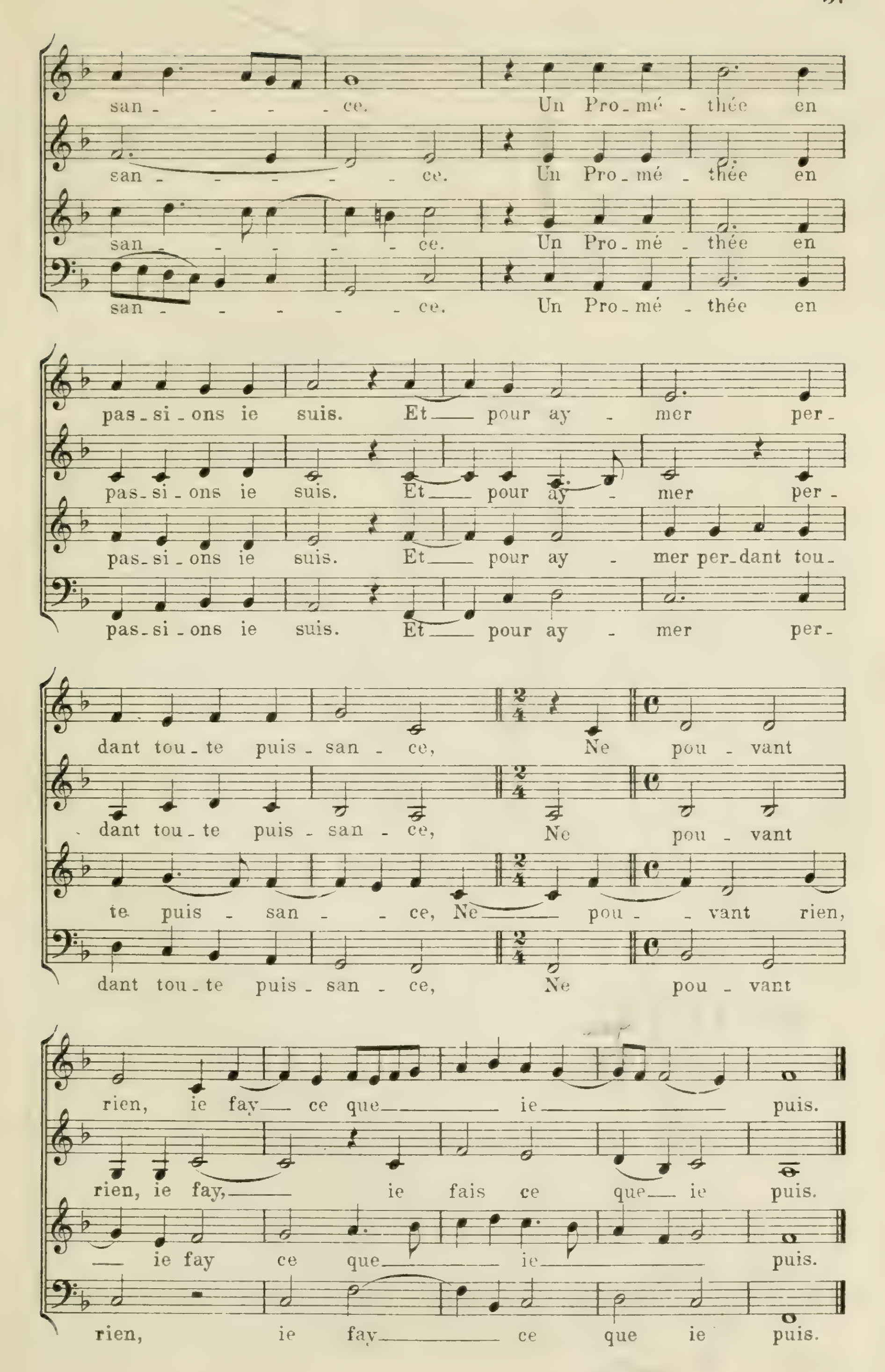







lace, & puis ie me re - li - - e. Rien
me de-lace, & puis ie me re - li - e. Rien
me de-lace, & puis ie me re - li - e. Rien
me de-lace, & puis ie me re - li - e. Rien
ne me plaist si - non ce qui m'en - nuy -
ne me plaist si non ce qui m'en - nuy -
ne me plaist si non ce qui m'en - nuy -
ne me plaist si non ce qui m'en - nuy -
e, Ie suis vail-lant & le cœur me de - fault,
e, Ie suis vail-lant & le cœur me de - fault,
e, Ie suis vail-lant & le cœur me de - fault,
e, Ie suis vail-lant & le cœur me de - fault, I'ai
I'ai l'espoir bas, i'ai le cou - rai-ge hault, Ie doubte a -
I'ai l'espoir bas, i'ai le cou - rai-ge hault, Ie
I'ai l'espoir bas, i'ai le cou - rai-ge hault, Ie
l'es - poir bas, i'ai le cou - rai-ge hault, Ie


mour, & si ie le def - fi - - e.
doubte a - mour, & si ie le def - fi - e.
doubte a - mour, & si ie le def - fi - e.
doubte a - mour, & si ie le def - fi - e.
Plus ie me picque, & plus ie suis re - tif, l'ayme
Plus ie me picque, & plus ie suis re - tif, l'ayme
Plus ie me picque, & plus ie suis re - tif, l'ayme
es - tre libre, & veulx es - tre cap - tif. Cent fois ie
es - tre libre, & veulx es - tre cap - tif. Cent fois ie
es - tre libre, & veulx es - tre cap - tif. Cent fois ie
Cent fois ie
meurs, Cent fois ie meurs, Cent fois ie prens nais-
meurs, Cent fois ie meurs, Cent fois ie prens nais-
meurs, Cent fois ie meurs, Cent fois ie prens nais-
meurs, Cent fois ie meurs, Cent fois ie prens nais-


san - - - - ce. Un Pro_mé - thée en
san - - - - - ce. Un Pro_mé - thée en
san - - - - - ce. Un Pro_mé - thée en
san - - - - - ce. Un Pro_mé - thée en
pas_si_ons ie suis. Et pour ay - mer per_
pas_si_ons ie suis. Et pour ay - mer per_
pas_si_ons ie suis. Et pour ay - mer per_dant tou_
pas_si_ons ie suis. Et pour ay - mer per_
dant tou_te puis_san_ce, Ne pou - vant
dant tou_te puis - san - ce, Ne pou - vant
te puis - san - - ce, Ne pou - - vant rien,
dant tou_te puis_san - ce, Ne pou - vant
rien, ie fay ce que ie puis.
rien, ie fay, ie fais ce que ie puis.
ie fay ce que ie puis.
rien, ie fay ce que ie puis.

Sonnet: «Bien qu'à grand tort».

P. Certon.

Superius.
Bien qu'à grand tort il te plaist d'al_lu_
L'as_pre tour_ment ne m'est point si a_

Contra.
Bien qu'à grand tort il te plaist d'al_lu_
L'as_pre tour_ment ne m'est point si a_

Tenor.
Bien qu'à grand tort il te plaist d'al_lu_
L'as_pre tour_ment ne m'est point si a_

Bassus.
Bien qu'à grand tort il te plaist d'al_lu_
L'as_pre tour_ment ne m'est point si a_

mer De_dans mon cœur siège à ta sei_gneu_ri_
mer, Qu'il ne me plaise & si n'ay pas e_nui_

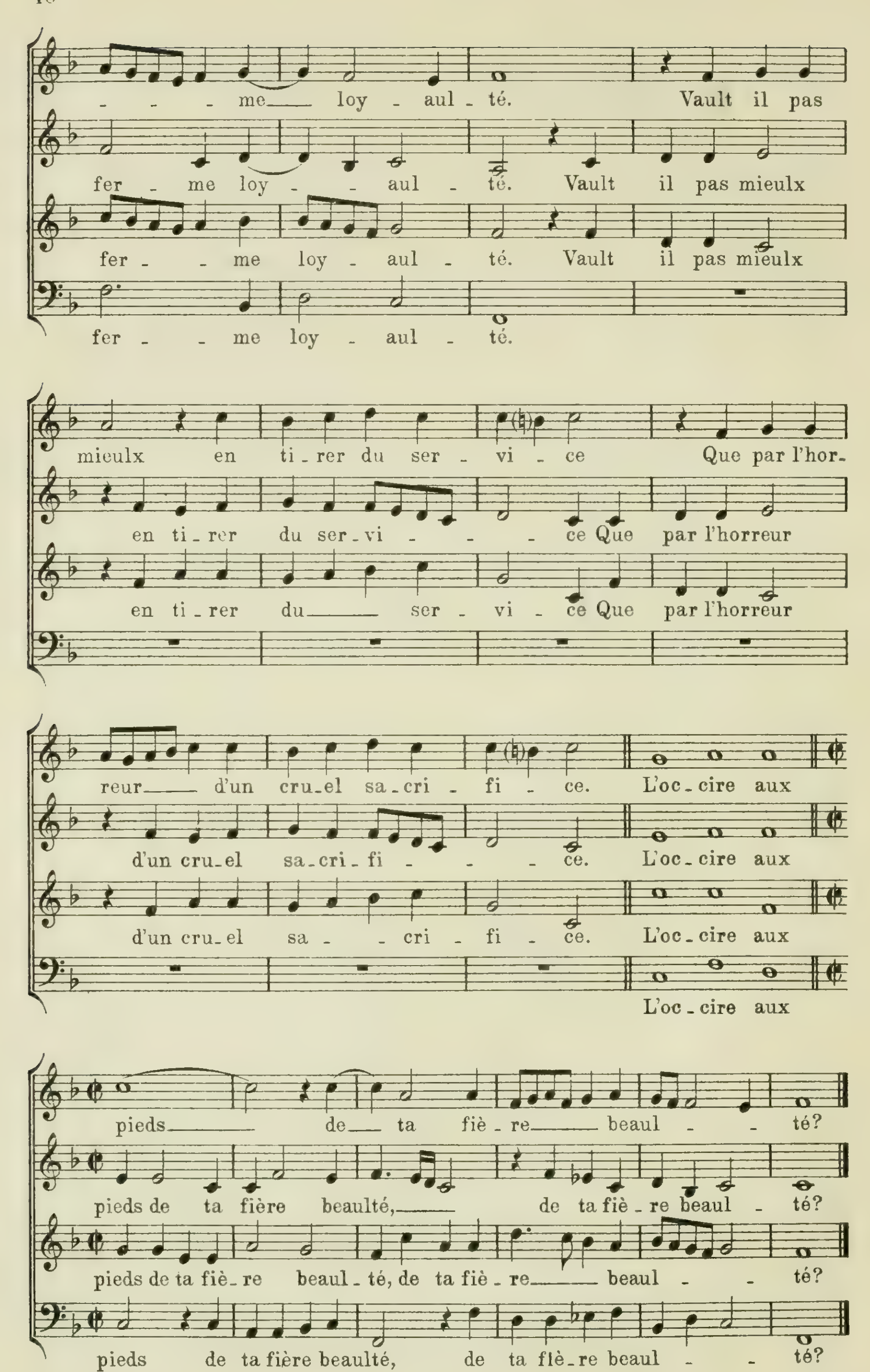
mer De_dans mon cœur siège à ta sei_gneu_ri_
mer, Qu'il ne me plaise & si n'ay pas e_nui_

mer De_dans mon cœur siège à ta sei_gneu_ri_
mer, Qu'il ne me plaise & si n'ay pas e_nui_

mer De_dans mon cœur siège à ta sei_gneu_ri_
mer, Qu'il ne me plaise & si n'ay pas e_nui_



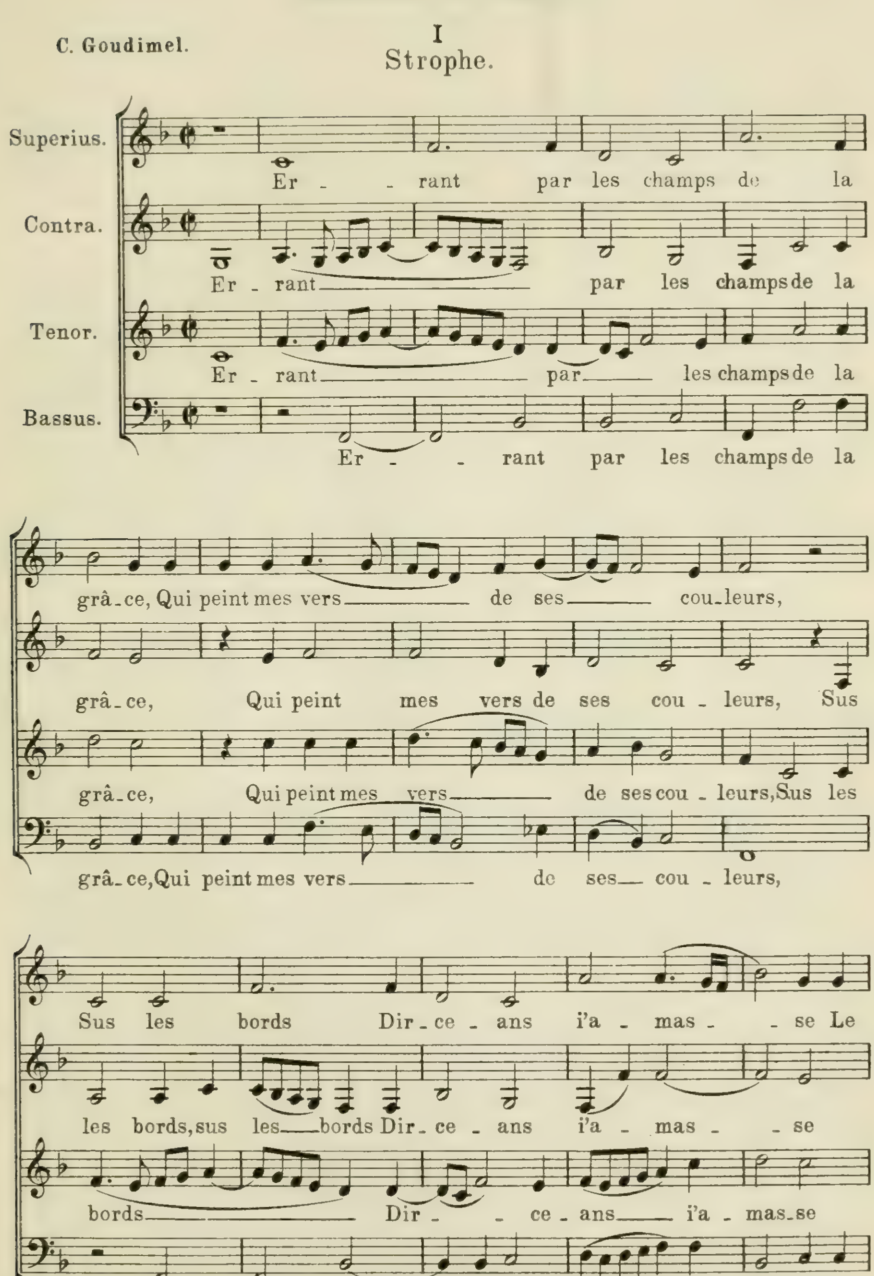

1re fois.
— feu cru - el pour mes os con - su - mer.
— non d'au - tant, qu'il te plaist de l'ay -
— feu cru - el pour mes os con - su - mer.
— non d'au - tant, qu'il te plaist de l'ay -
— feu cru - el pour mes os con - su - mer.
— non d'au - tant, qu'il te plaist de l'ay -
— feu cru - el pour mes os con - su - mer.
— non d'au - tant, qu'il te plaist de l'ay -
2me fois.
mer. Mais si — les cieulx m'ont faict nais - tre, Ma - da -
mer. Mais si — les cieulx m'ont faict nais - tre, Ma -
mer. Mais si les cieulx — m'ont faict nais -
mer. Mais si les cieulx m'ont faict nais - tre, Ma - da - me, m'ont
me, m'ont faict nais - tre, Ma - da - me, Pour es - tre tien
da - me, Ma - da - me, Pour es - tre tien
tre, Ma - da - - - - me, Pour es - tre tien ne
faict nais - tre, — Ma - da - me, Pour es - tre tien
ne gen - ne plus mon â - me, Mais prens en gré ma fer - -
ne gen - ne plus mon â - me, Mais prens en gré ma
gen - ne plus mon â - me, Mais prens en gré ma
ne gen - ne plus mon â - me, Mais prens en gré ma


- - - me loy - aul - té. Vault il pas
fer - me loy - - aul - té. Vault il pas mieulx
fer - - me loy - aul - té. Vault il pas mieulx
fer - - me loy - aul - té.
mieulx en ti - rer du ser - vi - ce Que par l'hor-
en ti - rer du ser - vi - - - ce Que par l'horreur
en ti - rer du ser - vi - ce Que par l'horreur
reur d'un cru - el sa - cri - fi - ce. L'oc - cire aux
d'un cru - el sa - cri - fi - - - ce. L'oc - cire aux
d'un cru - el sa - - cri - fi - ce. L'oc - cire aux
L'oc - cire aux
pieds de ta fiè - re beaul - - té?
pieds de ta fière beaulté, de ta fiè - re beaul - té?
pieds de ta fiè - re beaul - té, de ta fiè - re beaul - - té?
pieds de ta fière beaulté, de ta fiè - re beaul - - té?

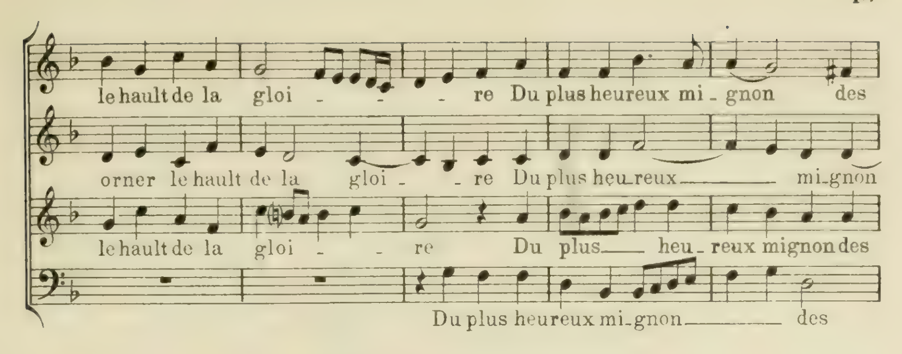
Ode à Michel de l'Hospital
Chancelier de France.

C. Goudimel.

I
Strophe.




thresor des plus ri - - ches fleurs, Af_fin qu'en
Le thre - sor des plus ri - ches fleurs,
Le thresor des plus ri_ches fleurs, Af_fin qu'en
thresor des plus ri - ches fleurs, Af_
pil_lant ie fa - çon - - ne D'u_ne la - bo - ri_eu -
Af_fin qu'en pil_lant ie fa - çon - ne D'u - ne la - bo - ri-
pil_lant ie fa - çon - - ne D'u_ne la - bo - ri -
fin qu'en pil_lant ie fa - çon - ne D'u - ne la - bo - ri-
se main La rondeur de ces_te cou - ron - ne Trois
eu_se main La rondeur de ces - te cou - ron - ne Trois fois
eu_se main La ron_deur de ces_te cou - ron - ne
eu_se main La rondeur de ces_te couron - ne Trois
fois tor - ce d'un ply The_bain, d'un ply The - bain. Pour orner
tor_ce d'un ply The - bain, d'un_ ply The - bain. Pour
Trois fois tor - ce d'un ply The - bain, d'un_ ply Thebain. Pour orner
fois tor - ce d'un ply The - bain, d'un ply The - bain.



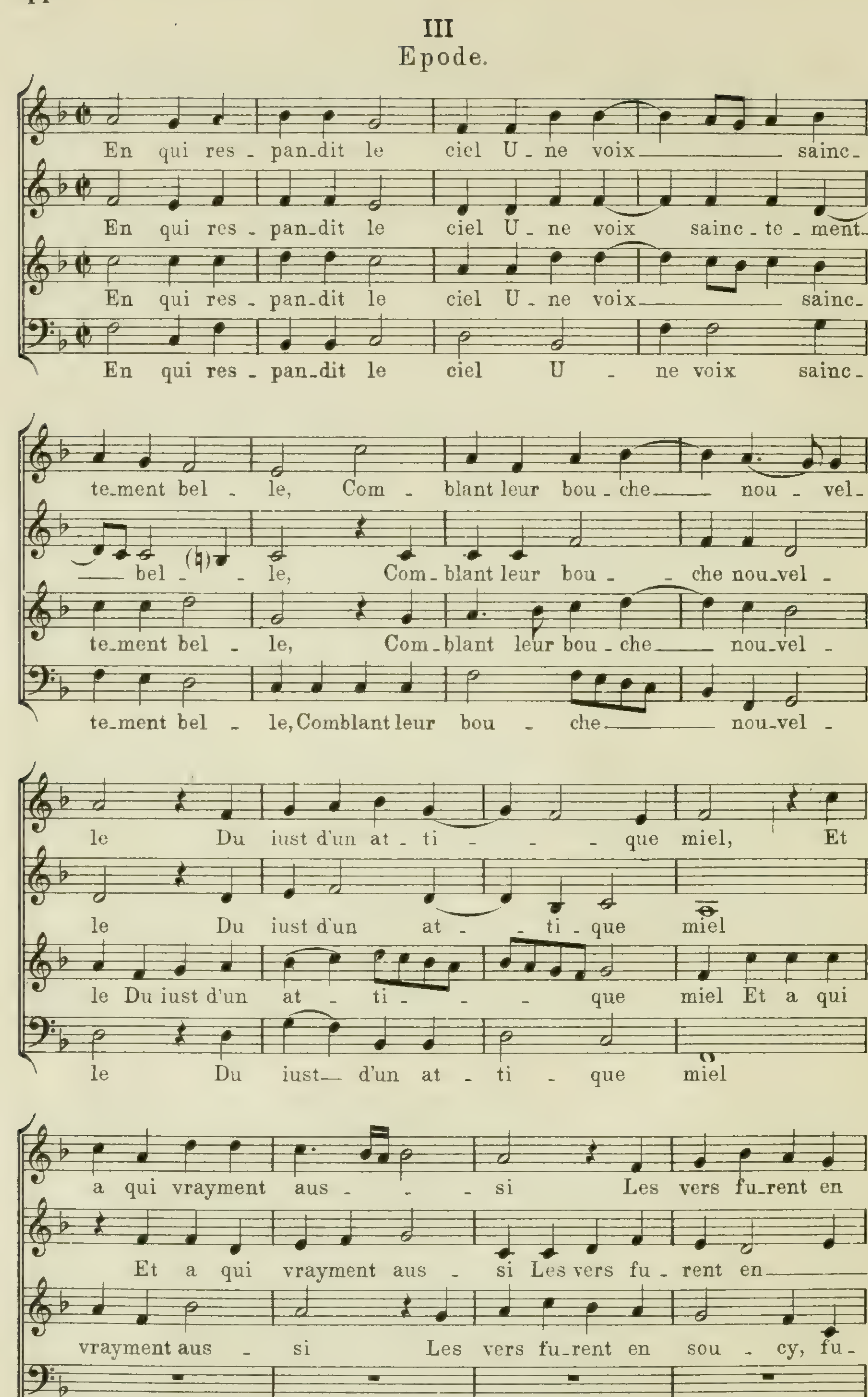


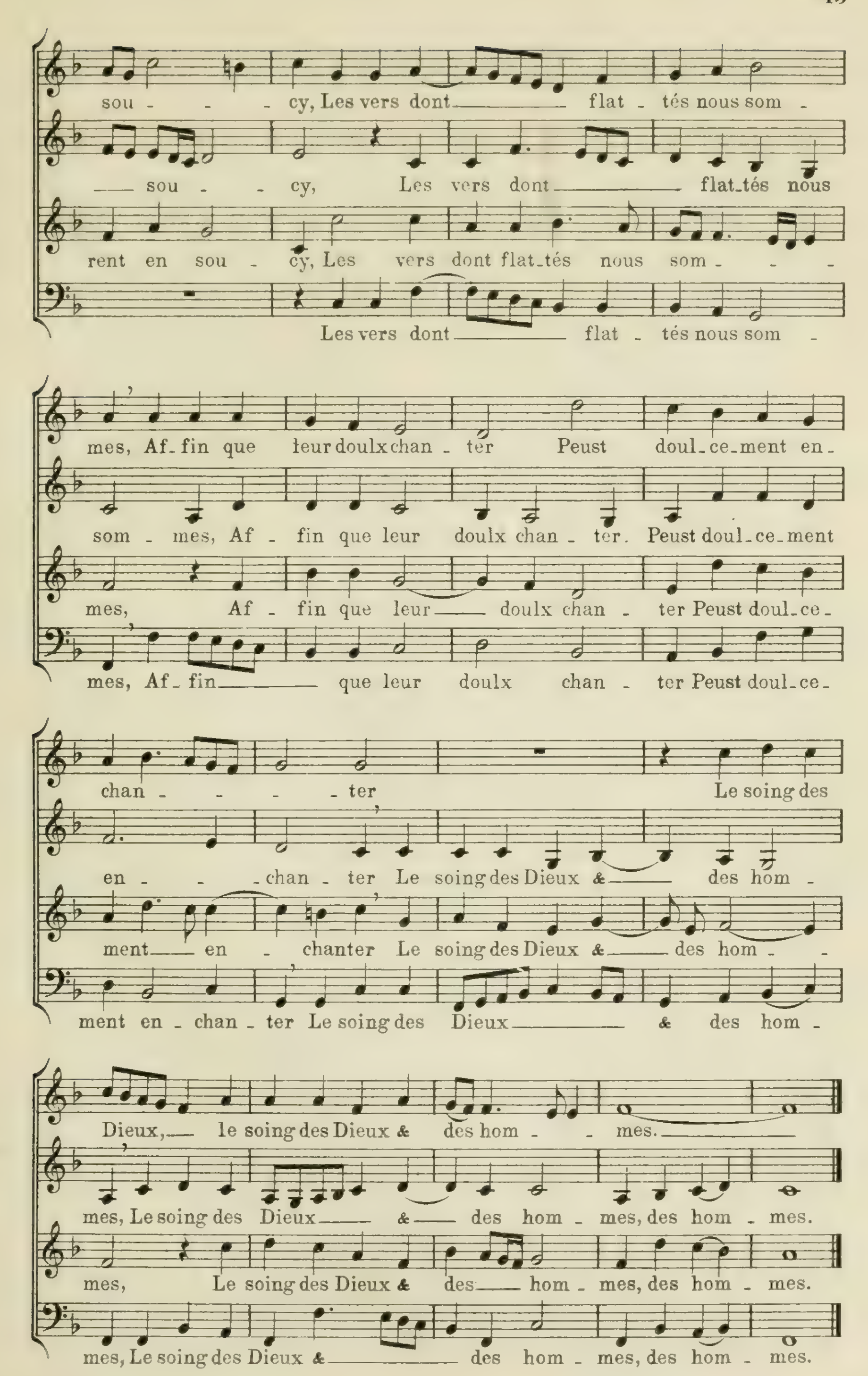


II
Antistrophe
(sur la musique de la Strophe)

Memoire, royne d'Eleuthere,
Par neuf baisers qu'elle receut
De Jupiter qui la fit mere
D'un seul coup neuf filles conceut.
Mais quand la lune vagabonde
Eut courbé douze fois en rond
(Pour r'enflamer l'obscur du monde)
La double voute de son front,
Mémoire, de douleur outrée
Dessous Olympe se coucha,
Et criant Lucine, accoucha
De neuf filles d'une ventrée.

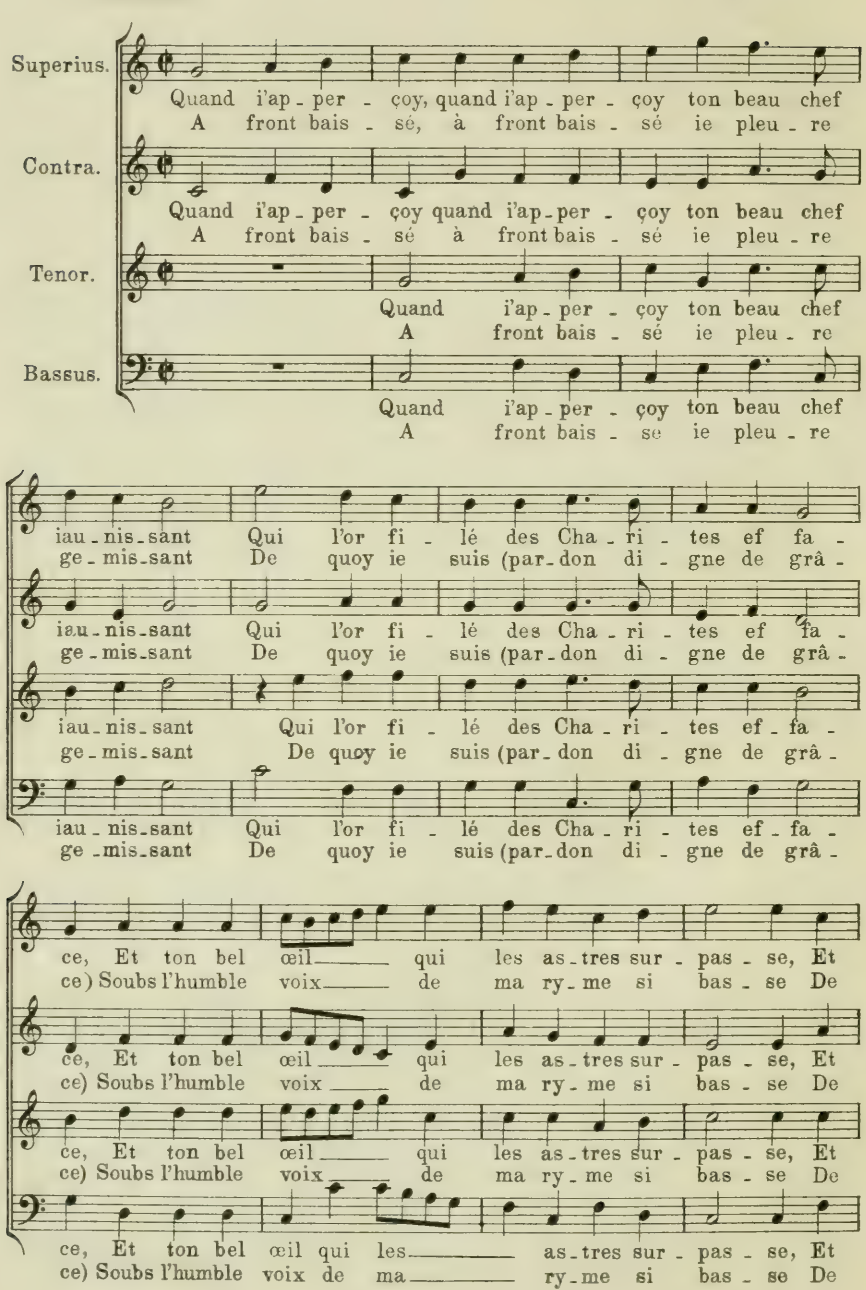
III
Epode.

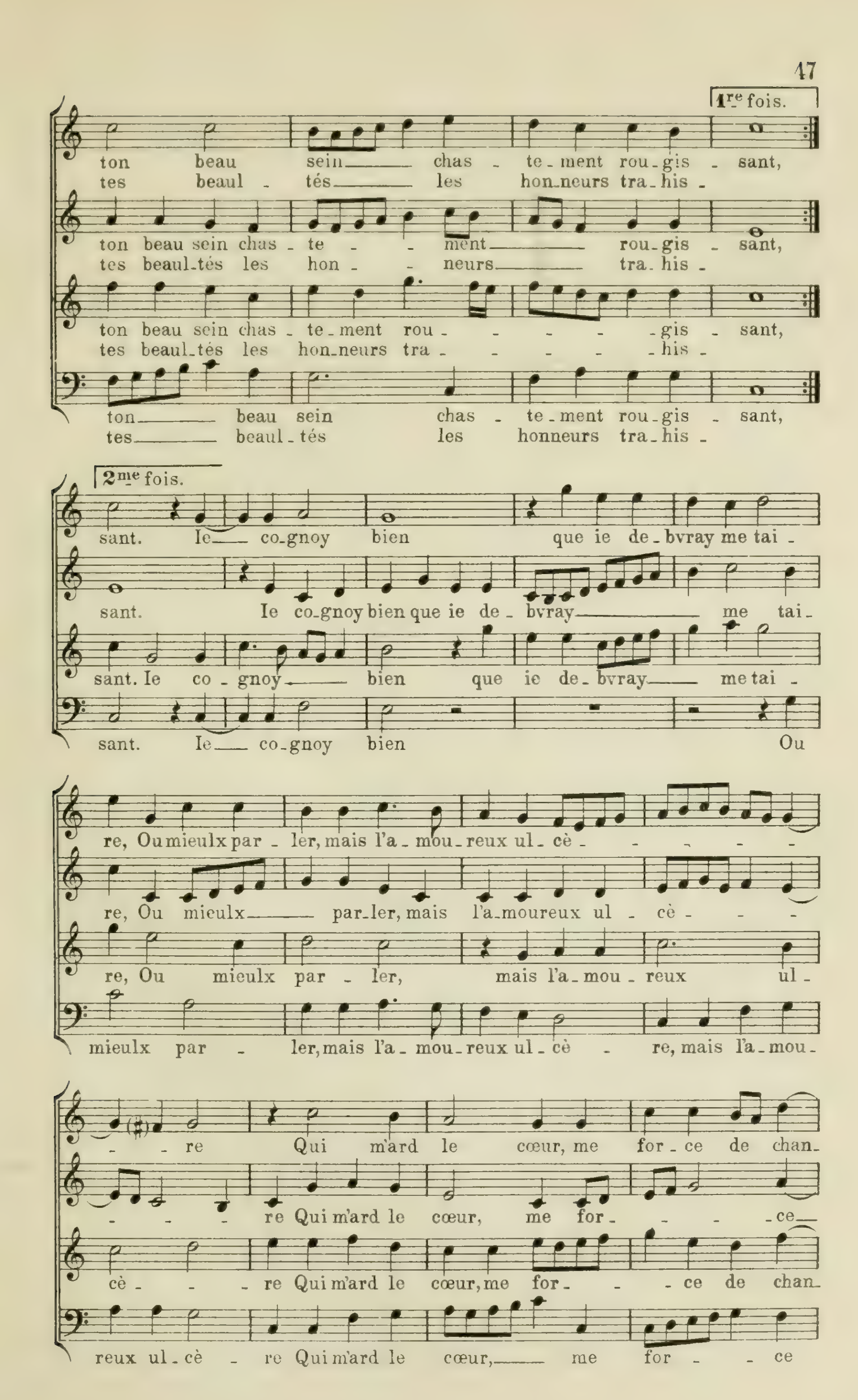

En qui res - pan-dit le ciel U - ne voix sainc-
En qui res - pan-dit le ciel U - ne voix sainc - te - ment-
En qui res - pan-dit le ciel U - ne voix sainc-
En qui res - pan-dit le ciel U - ne voix sainc-
te-ment bel - le, Com - blant leur bou - che nou - vel-
bel - - le, Com - blant leur bou - - che nou-vel -
te-ment bel - le, Com - blant leur bou - che nou-vel -
te-ment bel - le, Comblant leur bou - che nou-vel -
le Du iust d'un at - ti - - - que miel, Et
le Du iust d'un at - - ti - que miel
le Du iust d'un at - ti - - - que miel Et a qui
le Du iust d'un at - ti - que miel
a qui vrayment aus - - - si Les vers fu-rent en
Et a qui vrayment aus - si Les vers fu - rent en
vrayment aus - si Les vers fu-rent en sou - cy, fu-

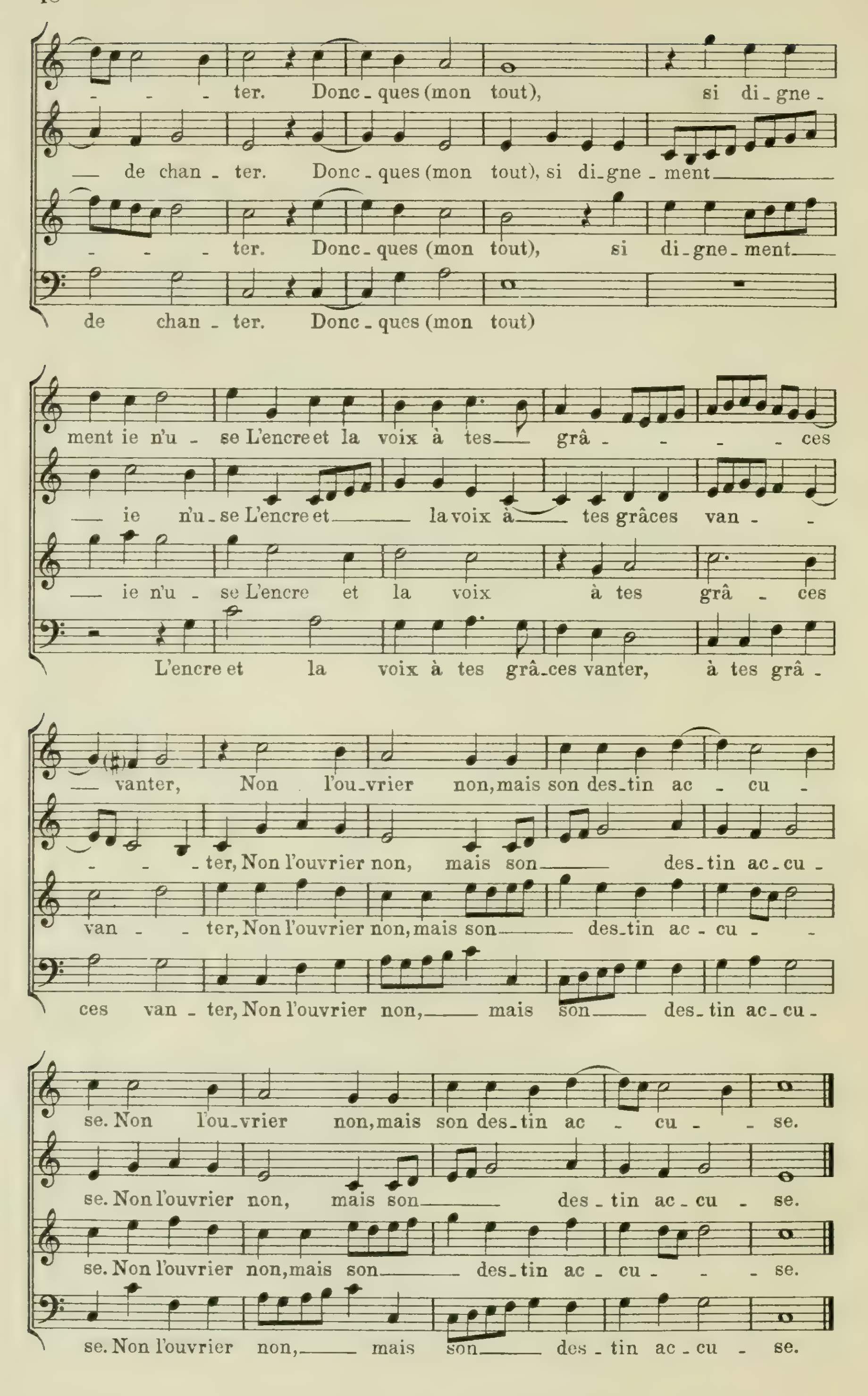

sou - - - cy, Les vers dont flat - tés nous som -
sou - - cy, Les vers dont flat_tés nous
rent en sou - cy, Les vers dont flat_tés nous som - - -
Les vers dont flat - tés nous som -
mes, Af_fin que leur doulx chan - ter Peust doul_ce_ment en_
som - mes, Af - fin que leur doulx chan - ter. Peust doul_ce_ment
mes, Af - fin que leur doulx chan - ter Peust doul_ce_
mes, Af_fin que leur doulx chan - ter Peust doul_ce_
chan - - - - ter Le soing des
en - - - chan - ter Le soing des Dieux & des hom -
ment en - chanter Le soing des Dieux & des hom - -
ment en - chan - ter Le soing des Dieux & des hom -
Dieux, le soing des Dieux & des hom - - mes.
mes, Le soing des Dieux & des hom - mes, des hom - mes.
mes, Le soing des Dieux & des hom - mes, des hom - mes.
mes, Le soing des Dieux & des hom - mes, des hom - mes.

Sonnet: «Quand i'apperçoy».

C. Goudimel.



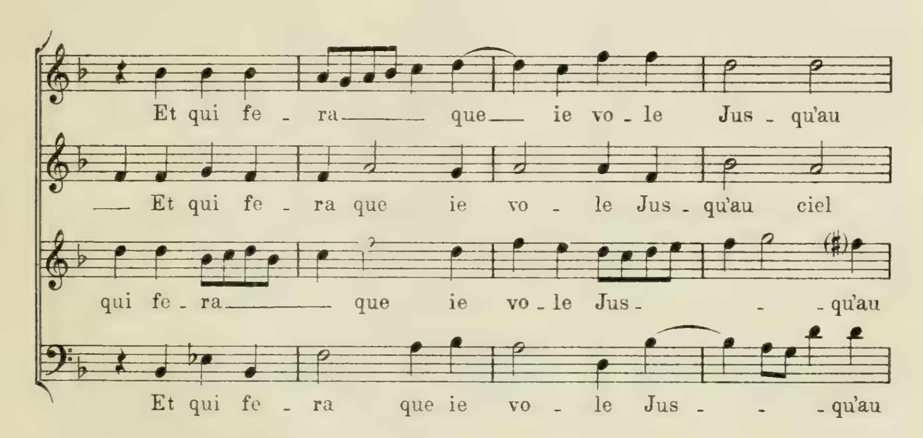

1re fois.
ton beau sein chas - te - ment rou - gis - sant,
tes beaul - tés les hon - neurs tra - his -
ton beau sein chas - te - ment rou - gis - sant,
tes beaul - tés les hon - neurs tra - his -
ton beau sein chas - te - ment rou - - gis - sant,
tes beaul - tés les hon - neurs tra - - his -
ton beau sein chas - te - ment rou - gis - sant,
tes beaul - tés les honneurs tra - his -
2me fois.
sant. Ie co - gnoy bien que ie de - bvray me tai -
sant. Ie co - gnoy bien que ie de - bvray me tai -
sant. Ie co - gnoy bien que ie de - bvray me tai -
sant. Ie co - gnoy bien Ou
re, Ou mieulx par - ler, mais l'a - mou - reux ul - cè -
re, Ou mieulx par - ler, mais l'a - moureux ul - cè -
re, Ou mieulx par - ler, mais l'a - mou - reux ul -
mieulx par - ler, mais l'a - mou - reux ul - cè - re, mais l'a - mou -
- re Qui m'ard le cœur, me for - ce de chan -
- re Qui m'ard le cœur, me for - ce
cè - re Qui m'ard le cœur, me for - ce de chan -
reux ul - cè - re Qui m'ard le cœur, me for - ce


- - - ter. Donc_ques (mon tout), si di_gne_
— de chan_ter. Donc_ques (mon tout), si di_gne_ment —
- - - ter. Donc_ques (mon tout), si di_gne_ment —
de chan_ter. Donc_ques (mon tout)
ment ie n'u_se L'encre et la voix à tes — grâ - - - - ces
— ie n'u_se L'encre et — la voix à — tes grâces van -
— ie n'u - se L'encre et la voix à tes grâ - ces
L'encre et la voix à tes grâ_ces vanter, à tes grâ_
— vanter, Non l'ou_vrier non, mais son des_tin ac - cu -
- - ter, Non l'ouvrier non, mais son — des_tin ac_cu_
van - - ter, Non l'ouvrier non, mais son — des_tin ac - cu - -
ces van_ter, Non l'ouvrier non, — mais son — des_tin ac_cu_
se. Non l'ou_vrier non, mais son des_tin ac - cu - - se.
se. Non l'ouvrier non, mais son — des_tin ac_cu - se.
se. Non l'ouvrier non, mais son — des_tin ac - cu - - - se.
se. Non l'ouvrier non, — mais son — des_tin ac_cu - se.

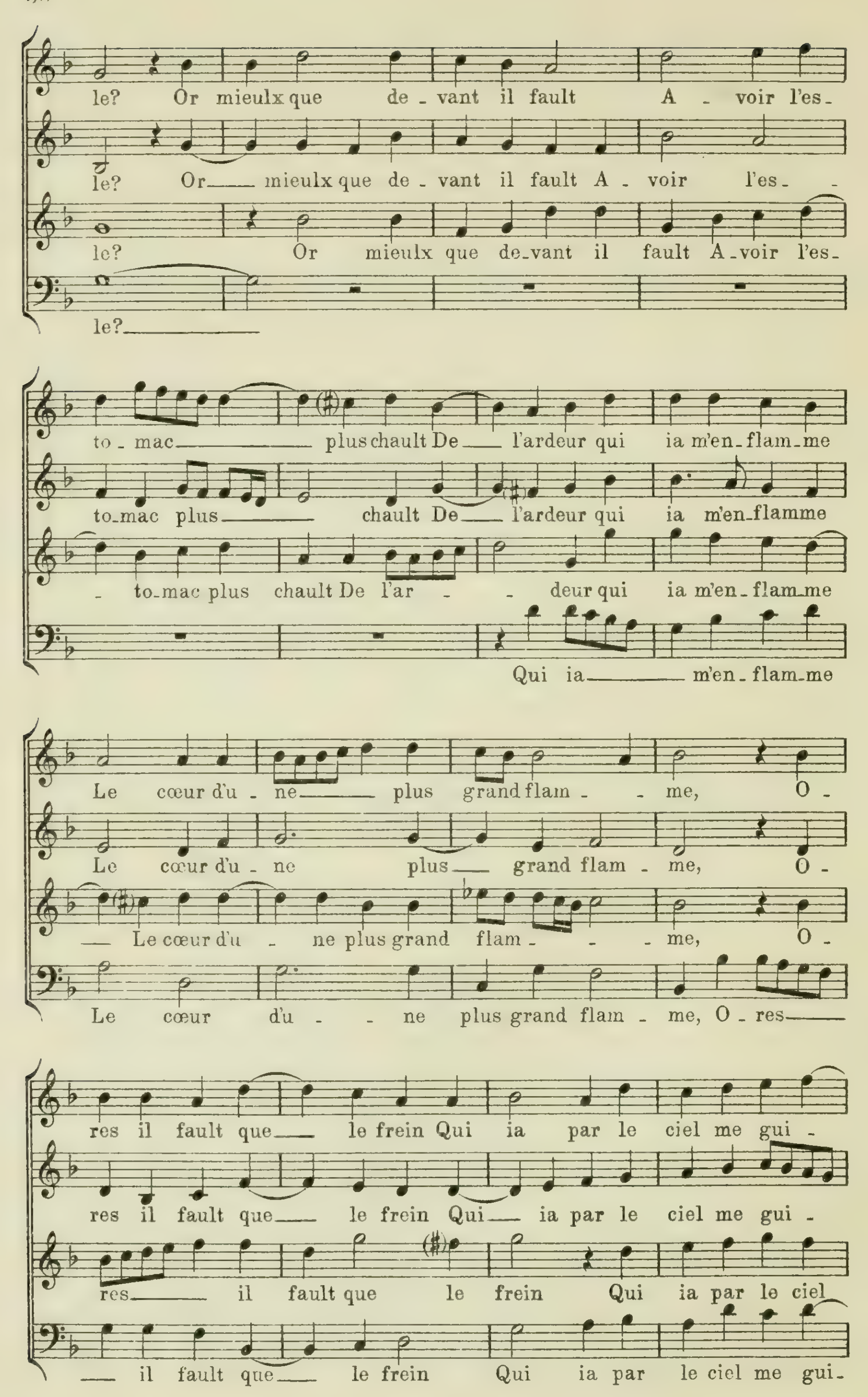
Ode: «Qui renforcera ma voix».

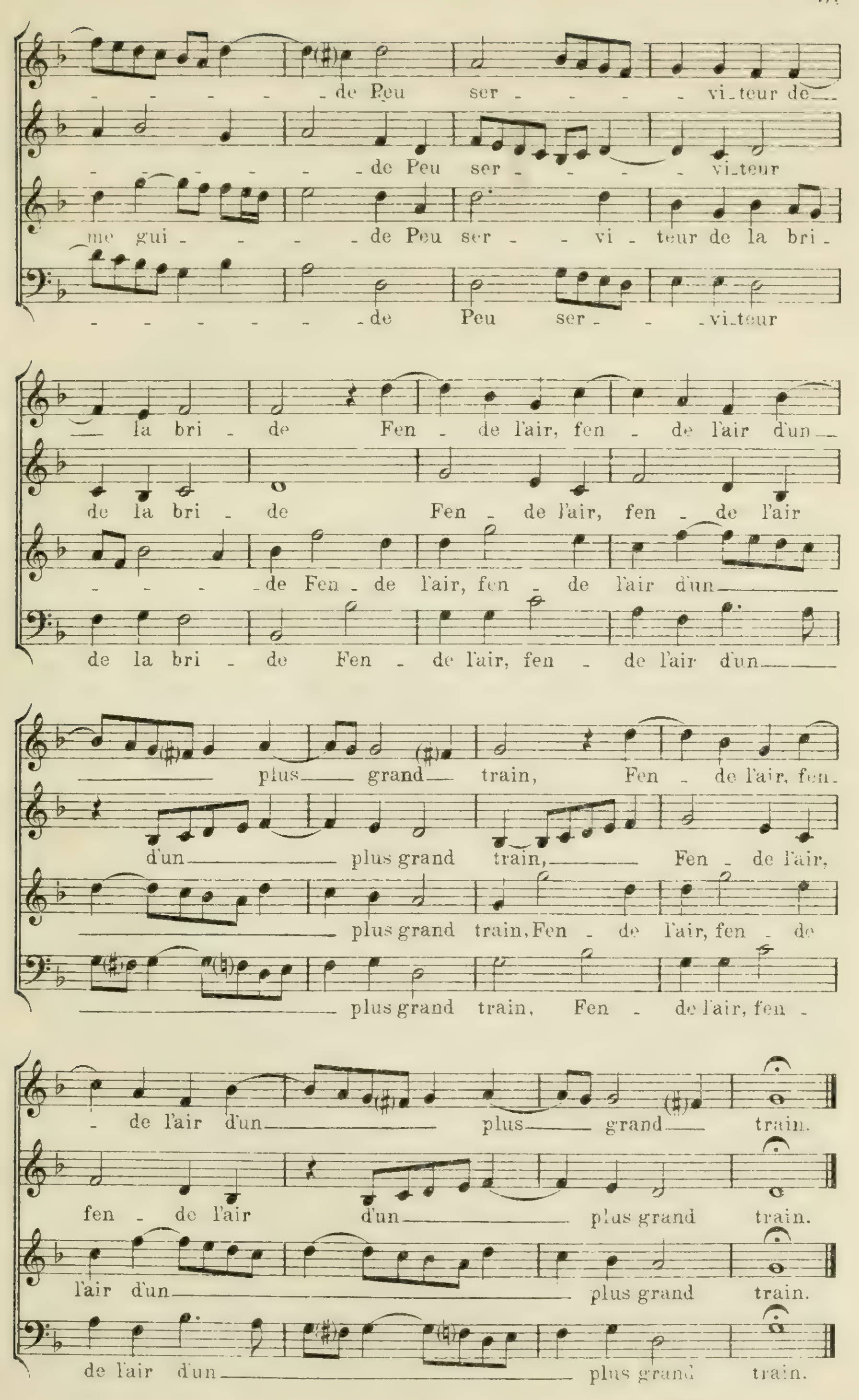
C. Goudimel.



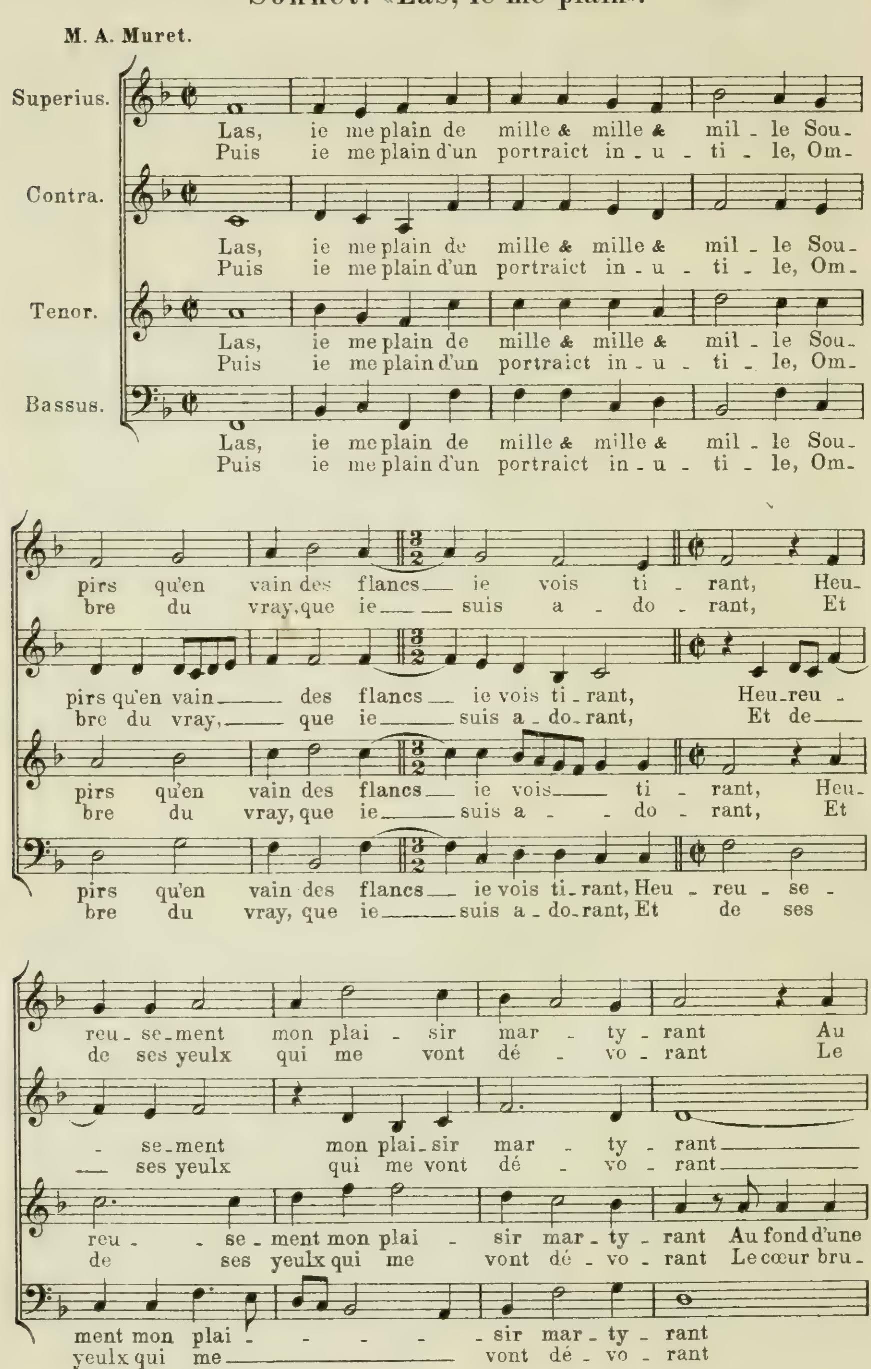


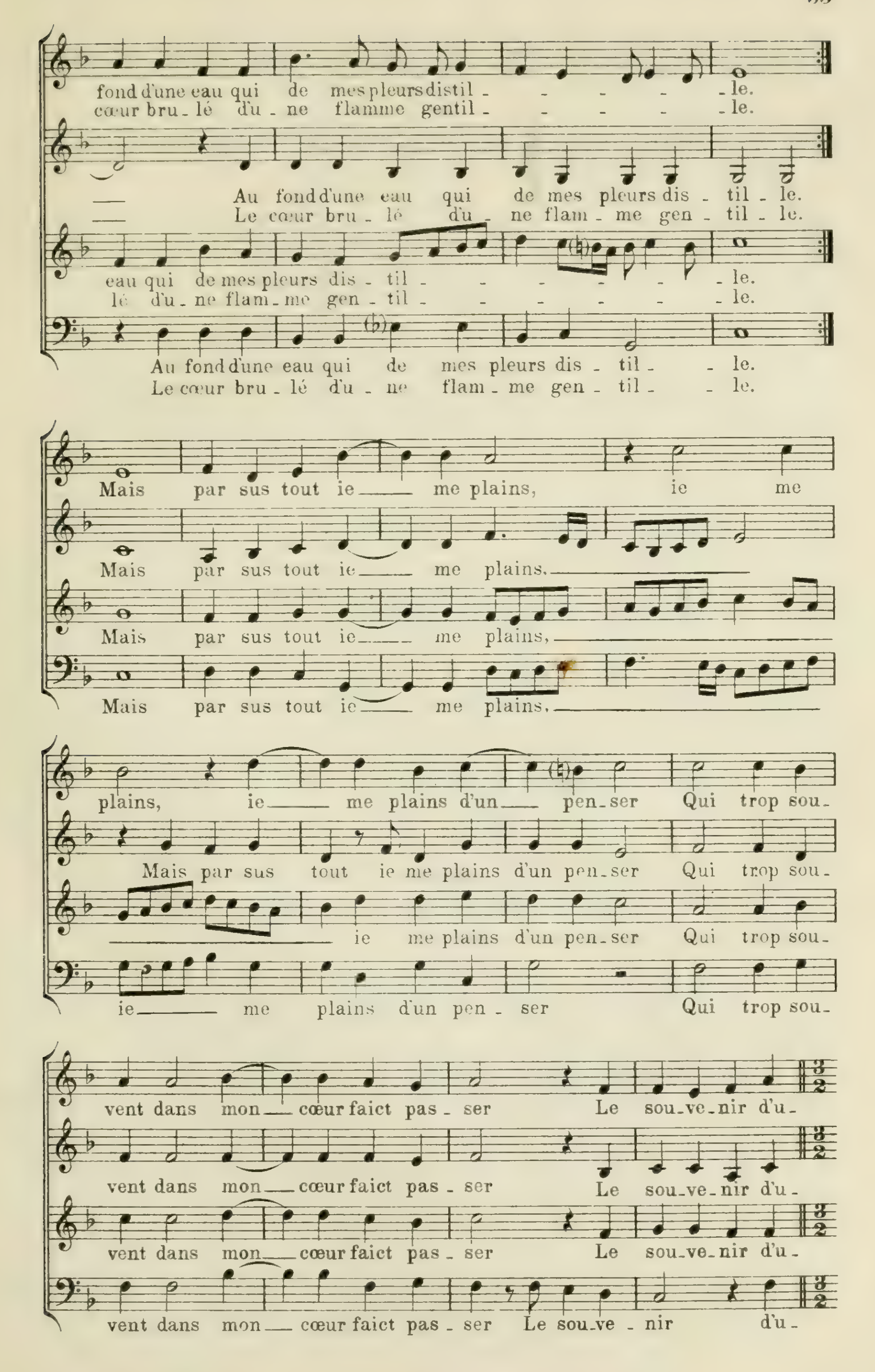



le? Or mieulx que de - vant il fault A - voir l'es -
le? Or mieulx que de - vant il fault A - voir l'es -
le? Or mieulx que de_vant il fault A_voir l'es_
le?
to - mac plus chault De l'ardeur qui ia m'en_flam_me
to_mac plus chault De l'ardeur qui ia m'en_flamme
- to_mac plus chault De l'ar - - deur qui ia m'en - flam_me
Qui ia m'en - flam_me
Le cœur d'u - ne plus grand flam - - me, O -
Le cœur d'u - ne plus grand flam - me, O -
Le cœur d'u - ne plus grand flam - - - me, O -
Le cœur d'u - - ne plus grand flam - me, O - res
res il fault que le frein Qui ia par le ciel me gui -
res il fault que le frein Qui ia par le ciel me gui -
res il fault que le frein Qui ia par le ciel
il fault que le frein Qui ia par le ciel me gui_


- - - - - de Peu ser - - - - vi_teur de
- - - - - - de Peu ser - - - - vi_teur
me gui - - - - de Peu ser - - vi - teur de la bri -
- - - - - - - de Peu ser - - - vi_teur
la bri - de Fen - de l'air, fen - de l'air d'un
de la bri - de Fen - de l'air, fen - de l'air
- - - - de Fen - de l'air, fen - de l'air d'un
de la bri - de Fen - de l'air, fen - de l'air d'un
plus grand train, Fen - de l'air, fen
d'un plus grand train, Fen - de l'air,
plus grand train, Fen - de l'air, fen - de
plus grand train, Fen - de l'air, fen -
- de l'air d'un plus grand train.
fen - de l'air d'un plus grand train.
l'air d'un plus grand train.
de l'air d'un plus grand train.

Sonnet: «Las, ie me plain».



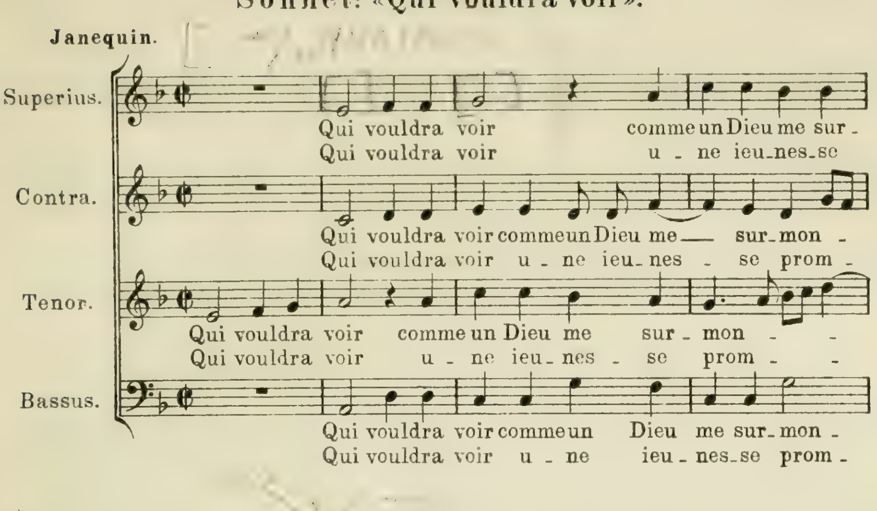

fond d'une eau qui de mes pleurs distil - - - - - - le.
cœur bru - lé d'u - ne flamme gentil - - - - - - le.
Au fond d'une eau qui de mes pleurs dis - til - le.
Le cœur bru - lé d'u - ne flam - me gen - til - le.
eau qui de mes pleurs dis - til - - - - - - le.
lé d'u - ne flam - me gen - til - - - - - - le.
Au fond d'une eau qui de mes pleurs dis - til - - le.
Le cœur bru - lé d'u - ne flam - me gen - til - - le.
Mais par sus tout ie me plains, ie me
Mais par sus tout ie me plains.
Mais par sus tout ie me plains,
Mais par sus tout ie me plains,
plains, ie me plains d'un pen - ser Qui trop sou -
Mais par sus tout ie me plains d'un pen - ser Qui trop sou -
ie me plains d'un pen - ser Qui trop sou -
ie me plains d'un pen - ser Qui trop sou -
vent dans mon cœur faict pas - ser Le sou - ve - nir d'u -
vent dans mon cœur faict pas - ser Le sou - ve - nir d'u -
vent dans mon cœur faict pas - ser Le sou - ve - nir d'u -
vent dans mon cœur faict pas - ser Le sou - ve - nir d'u -


ne beaul_té cru_el - - - le Et d'un
ne beaul_té cru - el - - le Et d'un re - gret
ne beaul_té cru_el - - le Et d'un re - gret
ne beaul_té cru - el - - le
re_gret qui me pal_list si blanc, Que ie
qui me pal - list si blanc, Que ie n'ay
qui me pal - list si blanc, Que ie n'ay plus Que
Que ie n'ay plus Que
n'ay plus en mes vei - - nes de sang,
Que ie n'ay plus en mes vei - nes de sang,
ie n'ay plus en mes vei - nes de sang,
ie n'ay plus en mes vei - nes de sang,
Aux nerfs de force, en mes os de mou_el - - le.
Aux nerfs de force, en mes os de mou_el - - le.
Aux nerfs de force, en mes os de mou_el - - le.
Aux nerfs de force, en mes os de mou_el - - le.

Sonnet: «Qui vouldra voir».



Janequin.



mon _ te, Comme il m'as _ sault, comme il se
prom _ pte A suivre en vain l'ob_ject de

_ _ _ _ te, Comme il m'as _ sault, comme il se
_ _ _ _pte A suivre en vain l'ob_ject de

_ _ _ _ te, Comme il m'assault, comme il se
_ _ _ _pte A suivre en vain l'ob_ject de

_ _ _ _ te, Comme il m'as _ sault,___ comme
_ _ _ _pte A suivre en vain___ l'ob_

faict vain_queur,___ Comme il r'en_flamme & r'en_gla _ ce mon cœur,
son mal_heur,___ Me vienne voir:___ il voirra ma douleur,

faict vain_queur,___ Comme il r'en_flamme & r'en_gla _ ce mon cœur,
son mal_heur,___ Me vienne voir:___ il voirra ma douleur,

faict___ vain _ queur, Comme il r'en_flamme & r'en_gla _ ce mon cœur,
son___ mal _ heur, Me vienne voir:___ il voirra ma douleur,

il se faict vain _ queur, Comme il r'en_flamme & r'en_gla _ ce mon cœur,
ject de son mal _ heur, Me vienne voir:___ il voirra ma douleur,



1re fois.

Comme il re - çoit un honneur de ma hon - - - - - te.
Et la ri - gueur de l'Archer qui me dom - - - - -

Comme il re - çoit un honneur de ma hon - - - - te.
Et la ri - gueur de l'Archer qui me dom - - - - -

Comme il re - çoit un honneur de ma hon - - - - - te.
Et la rigueur de l'Archer qui me dom - - - - -

Comme il re - çoit un honneur de ma hon - - - - - te.
Et la ri - gueur de l'Archer qui me dom - - - - -

2me fois.

pte. Il co - gnois - tra com - bien la rai - son peult Con -

pte. Il cognois - tra combien la rai - son peult, combien la

pte. Il co - gnois - tra com - bien la rai - son

pte. Il cognois - tra com - bien la rai - son peult, la rai - son

tre son arc, quand u - ne fois il veult

rai - son peult Con - tre son arc, quand u - ne fois il veult Que nostre

peult Con - tre son arc, quand u - ne fois il veult Que

peult Con - tre son arc, quand u - ne fois il veult

Que nos - tre cœur son es - cla - ve

cœur, Que nos - tre cœur son

nos - tre cœur, Que nos - tre cœur

Que nos - tre cœur son

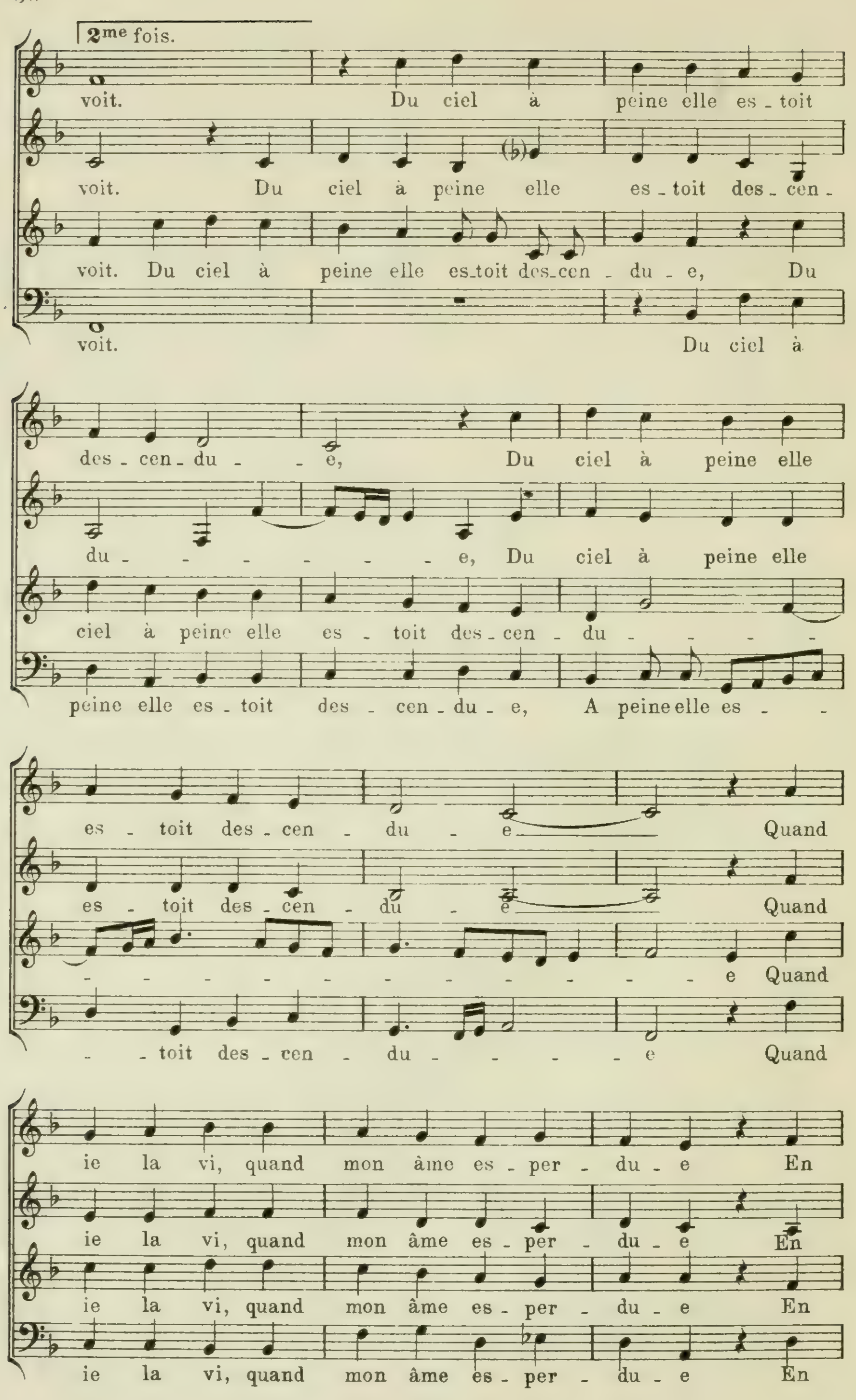

— de-meu - - - - - re: Et si voir-ra que
es-cla-ve de - meu - - - re: Et si voir - ra que ie suis
— son es-cla - ve de-meu - re: Et si voir-
es-cla-ve de - meu - - - re: Et si voir - ra — que
ie — suis trop heureux D'a - voir au flanc — l'a-
trop heu-reux, suis trop heu - reux — D'a - voir au flanc l'a-
ra — que ie suis trop heu - reux D'a - voir au flanc l'a-
ie suis trop heu - reux D'avoir au flanc, D'a - voir au flanc l'a-
guillon a-mou-reux Plein du ve - nin — dont
guillon a-mou-reux Plein du ve - nin, — Plein
guillon a-mou-reux Plein du ve-nin, — Plein
guillon a-mou - reux — Plein du ve-nin —
il faut que — ie meu - - - - - re.
du ve - nin dont il faut que ie meu - - - re.
du ve - nin — dont il faut que ie meu - re.
— dont il faut que ie meu - - - re.

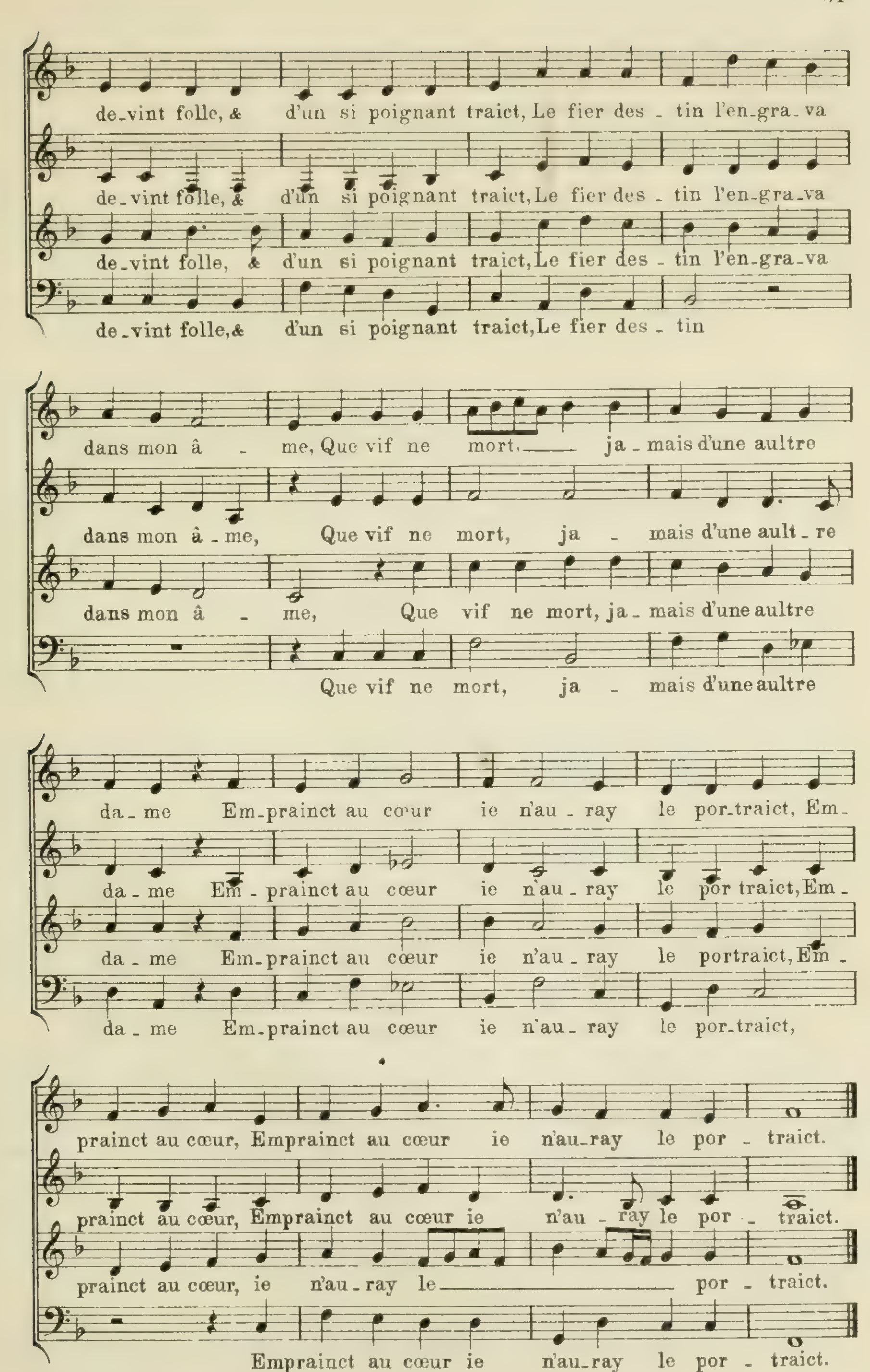
Sonnet: «Nature ornant».

Janequin.



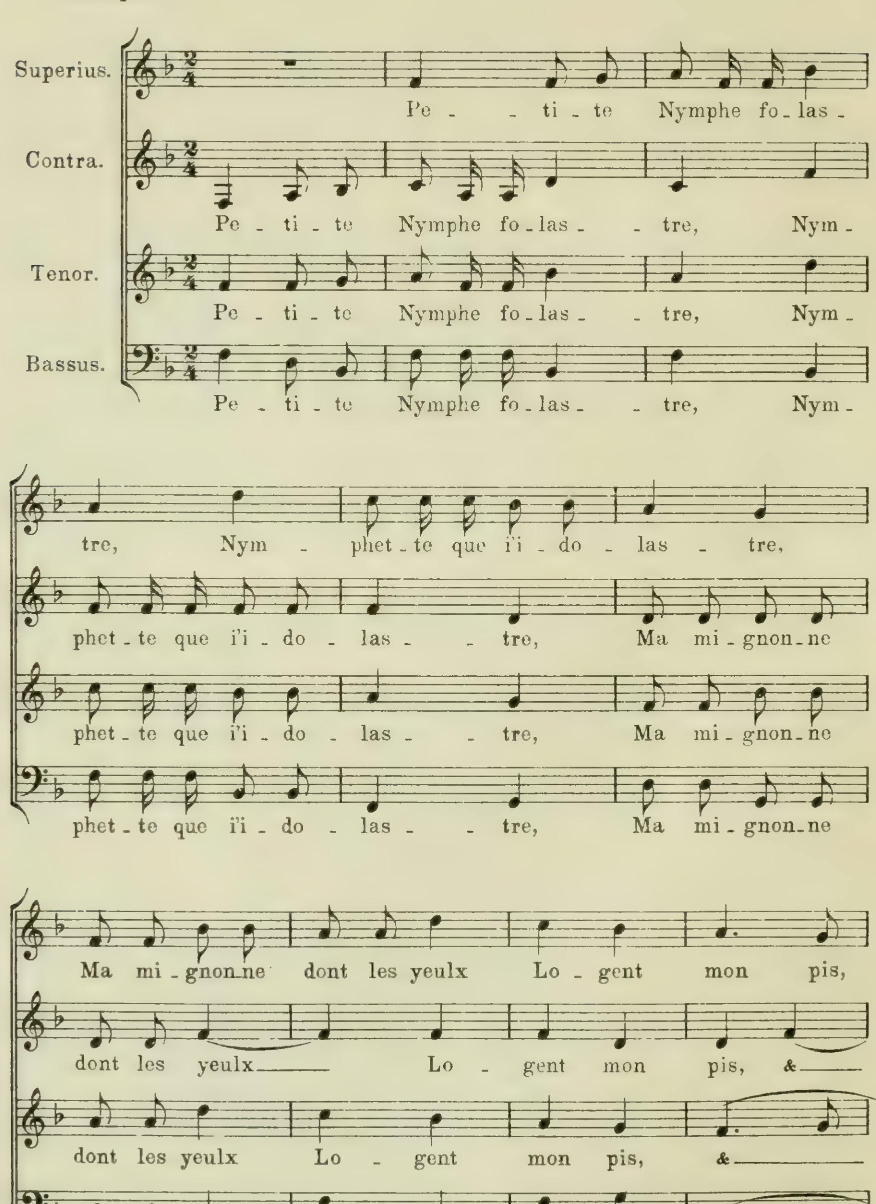

beaul_tés les plus bel_
grâ_ces im_mor_tel_
sent des beaul_tés les plus bel_
la les grâ_ces im_mor_tel_
sent des beaul_tés les plus bel_
la les grâ_ces im_mor_tel_
beaul_tés les plus bel_
grâ_ces im_mor_tel_
les Que des mille ans en es_pargne elle a_
les De son bel œil qui les Dieux es_mou_
les Que des mille ans en es_pargne elle a_voit, Que de mille ans en
les De son bel œil qui les Dieux es_mouvoit, De son bel œil qui
les Que des mille ans Que des mille ans en es_pargne elle a_
les De son bel œil, De son bel œil qui les Dieux es_mou_
les Que des mille ans en es_pargne elle a_
les De son bel œil qui les Dieux es_mou_
1re fois.
voit, Que de mille ans en es_pargne elle a_voit.
voit, De son bel œil qui les Dieux es_mou_
es_pargne elle a_voit, en es_pargne elle a_voit.
les Dieux es_mou voit, qui les Dieux es_mou_
voit, Que de mille ans en es_pargne elle a_voit.
voit, De son bel œil qui les Dieux es_mou_
voit, Que de mille ans en es_pargne elle a_voit.
voit, De son bel œil qui les Dieux es_mou_

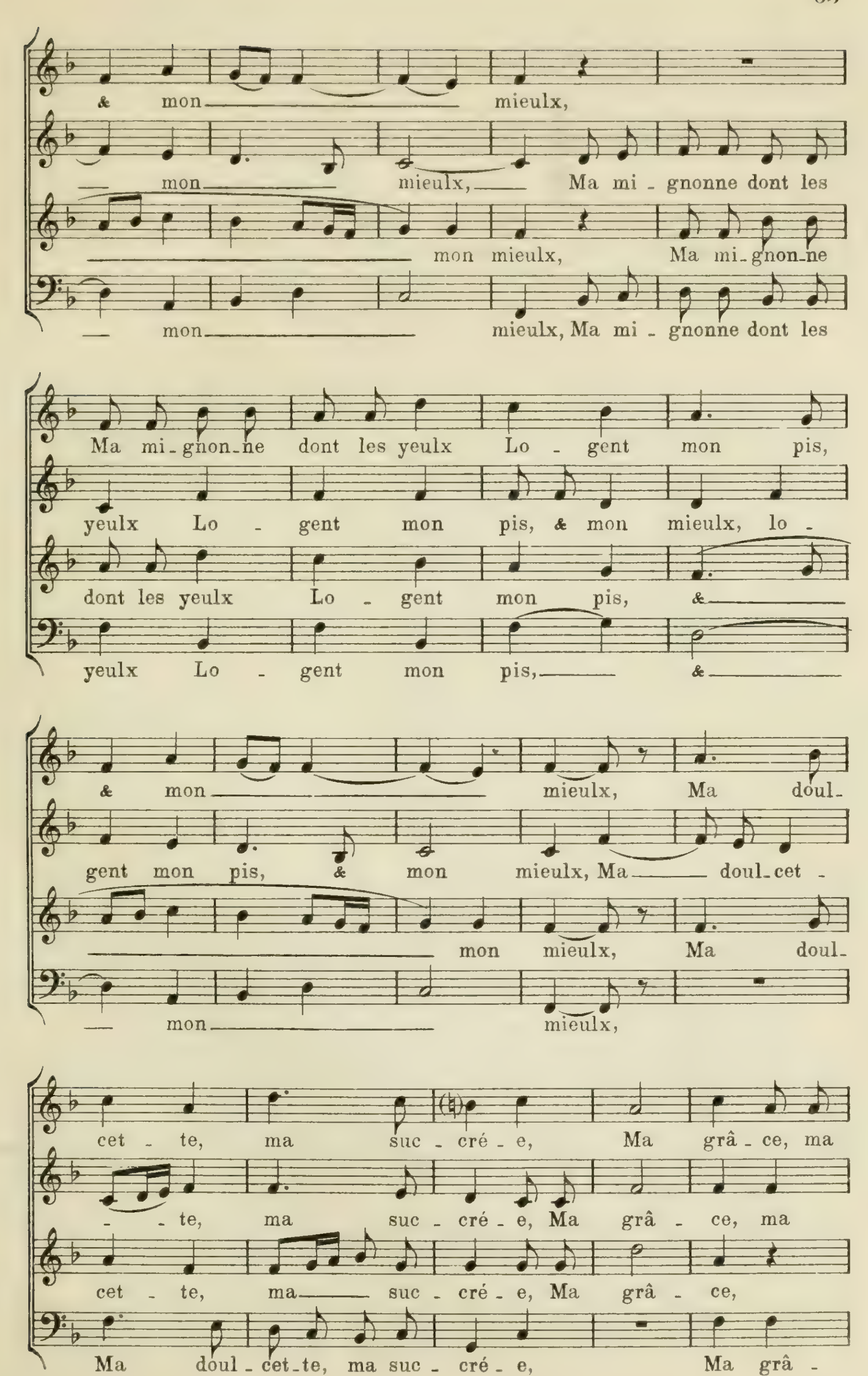

2me fois.
voit. Du ciel à peine elle es _ toit
voit. Du ciel à peine elle es _ toit des _ cen _
voit. Du ciel à peine elle es_toit des_cen _ du _ e, Du
voit. Du ciel à
des _ cen _ du _ _ e, Du ciel à peine elle
du _ _ _ _ _ _ e, Du ciel à peine elle
ciel à peine elle es _ toit des _ cen _ du _ _ _ _
peine elle es _ toit des _ cen _ du _ e, A peine elle es _ _
es _ toit des _ cen _ du _ e Quand
es _ toit des _ cen _ du _ e Quand
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ e Quand
_ _ toit des _ cen _ du _ _ _ _ e Quand
ie la vi, quand mon âme es _ per _ du _ e En
ie la vi, quand mon âme es _ per _ du _ e En
ie la vi, quand mon âme es _ per _ du _ e En
ie la vi, quand mon âme es _ per _ du _ e En


de_vint folle, & d'un si poignant traict, Le fier des _ tin l'en_gra_va
de_vint folle, & d'un si poignant traict, Le fier des _ tin l'en_gra_va
de_vint folle, & d'un si poignant traict, Le fier des _ tin l'en_gra_va
de_vint folle, & d'un si poignant traict, Le fier des _ tin
dans mon â _ me, Que vif ne mort, ja _ mais d'une aultre
dans mon â _ me, Que vif ne mort, ja _ mais d'une ault _ re
dans mon â _ me, Que vif ne mort, ja _ mais d'une aultre
Que vif ne mort, ja _ mais d'une aultre
da _ me Em_prainct au cœur ie n'au _ ray le por_traict, Em_
da _ me Em _ prainct au cœur ie n'au _ ray le por traict, Em _
da _ me Em_prainct au cœur ie n'au _ ray le portraict, Em _
da _ me Em_prainct au cœur ie n'au _ ray le por_traict,
prainct au cœur, Emprainct au cœur ie n'au_ray le por _ traict.
prainct au cœur, Emprainct au cœur ie n'au _ ray le por _ traict.
prainct au cœur, ie n'au _ ray le por _ traict.
Emprainct au cœur ie n'au_ray le por _ traict.

Chanson: «Petite Nymphe folastre».

Janequin.




& mon mieulx,
mon mieulx, Ma mi - gnonne dont les
mon mieulx, Ma mi-gnon-ne
mon mieulx, Ma mi - gnonne dont les
Ma mi-gnon-ne dont les yeulx Lo - gent mon pis,
yeulx Lo - gent mon pis, & mon mieulx, lo -
dont les yeulx Lo - gent mon pis, &
yeulx Lo - gent mon pis, &
& mon mieulx, Ma doul-
gent mon pis, & mon mieulx, Ma doul-cet -
mon mieulx, Ma doul-
mon mieulx,
cet - te, ma suc - cré - e, Ma grâ - ce, ma
- te, ma suc - cré - e, Ma grâ - ce, ma
cet - te, ma suc - cré - e, Ma grâ - ce,
Ma doul - cet-te, ma suc - cré - e, Ma grâ -


Ci - - thé - ré - e, Tu me doibs pour m'ap - pai -
Ci - - thé - ré - e, Tu me doibs pour m'ap - pai -
ma Ci - thé - ré - e, Tu me doibs pour m'ap - pai -
ce, ma Ci - thé - ré - e, Tu me doibs pour m'ap - pai -
ser Mil - le fois le iour, Tu me doibs pour
ser Mil - le fois le iour bai - ser, Mil - le fois le iour bai -
ser Mil - le fois le iour bai - ser,
ser Mil - le fois le iour bai - ser,
m'ap - pai - ser Mil - le fois, Tu me doibs pour
ser, Mil - le fois le iour
Tu me doibs pour m'ap pai - ser
Tu me doibs pour m'ap - pai - ser, Tu me doibs pour
m'ap - pai - ser Mil - le fois le iour bai - - ser.
bai - ser Mil - le fois le iour bai - - ser.
Mil - le fois le iour bai - - ser.
m'ap - pai - ser Mil - le fois le iour bai - - ser.

VI.

Après avoir lu ou entendu ces pages musicales et apprécié à leur juste valeur leurs qualités d'écriture, d'harmonie, d'expression, il est permis de demander pourtant si elles réalisent exactement l'idéal musical conçu par Ronsard. Etait-ce bien avec ces accords pleins et ces contrepoints tout hérissés de notes que le poète avait pensé ressusciter l'ode pindarique, dont la simple et fruste mélopée grecque avait été l'unique soutien musical? Ne fut-il jamais choqué d'entendre ses sonnets, émanation d'un sentiment si individuel, chantés par tout un chœur, fût-ce seulement par quatre voix, nécessairement de sexes différents? Fallait-il donc être quatre, dont deux femmes, pour dire:

Mais si les cieux m'ont fait naître, Madame,
Pour être tien, ne gêne plus mon âme . . .

et les belles interprètes de *Petite Nymphe folâtre* ne se devaient-elles pas à elles-mêmes de rougir un peu, quand, devant la cour assemblée, on les obligeait à chanter:

Ma doucette, ma sucrée,
Ma grâce, ma Cithérée,
Tu me dois pour m'apaiser
Mille fois le jour baiser?

Il est bien vrai que tous les arts, dans leur nouveauté, sont enfermés de force dans les formes existantes au temps de leur manifestation première. Mais cet art de la polyphonie qui, malgré les chefs-d'œuvre qu'il a laissés, n'en était pas moins encore dans la période des tâtonnements, présentait vraiment trop de contradictions avec les principes immuables de la raison. Il fallait bien s'y résigner, puisque c'était admis, et que les producteurs, en plein cours d'une évolution dont il ne pouvaient prévoir l'aboutissement, affirmaient qu'il en devait être ainsi. Mais le bon sens dût souvent murmurer de cette contrainte. Ronsard qui voulait que le poète chantât ses vers, «quelque voix que tu puisses avoir» lui disait-il, ne songeait pas que ce dût être en morceaux à quatre parties. S'il parle à tout moment du luth, c'est que cet instrument était, de son temps même, l'accompagnement par excellence de la voix isolée.

On n'a pas encore accordé à cette musique du luth toute l'importance qu'elle mérite dans l'histoire de la musique. Les documents, il est vrai, sont assez rares, et d'une lecture qui offre des difficultés, sinon très

grandes, du moins spéciales. Nous en connaissons pourtant assez pour savoir que la musique de luth du XVI[e] siècle se compose essentiellement (les danses mises à part) de transcriptions d'œuvres polyphoniques; s'il s'agit de chansons, le *superius* est détaché de l'ensemble harmonique et devient le *cantus*, qu'une voix seule peut exécuter, tandis que l'instrument la soutient en exécutant les parties inférieures.

Rien mieux que les morceaux qu'on vient de lire ne peut se prêter à une telle interprétation: il semble qu'ils aient été faits pour elle. Nous connaissons peu d'œuvres du seizième siècle qui aient un caractère mélodique aussi marqué. Voyez l'ode de Goudimel: *Errant par les champs de la grâce:* c'est un chant, des mieux dessinés, et dont les parties inférieures ne sont, d'un bout à l'autre, que le soutien harmonique. Nous avons fait déjà une observation analogue au sujet de la *Petite Nymphe* de Janequin, véritable ariette d'opéra-comique. D'autres morceaux, par exemple le sonnet de Certon: *J'espère et crains*, sont dans ce style note contre note que des théoriciens ont dénommé «style d'air», parce que, du fait de la combinaison même, la partie supérieure prend un caractère mélodique. Pour chercher un exemple en dehors du recueil de 1552, nous citerons encore la *Mignonne, allons voir si la rose*, de Costeley, dont la mélodie très bien dessinée est si caractéristique du sentiment et du style de l'époque, et dont les parties inférieures ne sont qu'un accompagnement. Il fut donc très facile aux amateurs contemporains de Ronsard d'emprunter à ses chansons en parties l'unique *superius* et de remplacer le reste par des accords de luth ou de guiterre, et il nous semble hors de doute qu'il en ait été fait ainsi.

Pourtant, aucun livre de luth, à ma connaissance, ne donne expressément de transcriptions des chansons de Ronsard. Je n'en ai trouvé ni dans les collections de M. Chilesotti, ni dans les *Notes sur l'histoire du luth* de Michel Brenet, ni dans un seul des livres originaux qui ont passé par mes mains. Mais cela ne prouve en rien que ces transcriptions n'aient pas existé. Et voyez combien fut étendu le succès des chansons de Ronsard, même sous la forme instrumentale: à la table du célèbre Virginal Book de la Reine Elisabeth, c'est-à-dire dans un livre publié en Angleterre un demi-siècle après la venue de Ronsard, je relève la chanson de Roland de Lassus: «Bonjour mon cœur». Ce recueil, fait en vue d'un instrument nouveau, donne aussi des arrangements d'œuvres de luthistes, par exemple de ce Dowland dont il fut question à la première page de cet écrit. N'est-il donc pas certain qu'une musique qui jouit d'une faveur si caractéristique avait commencé par être chantée et jouée, dans son pays d'origine, sous la forme la mieux appropriée aux usages du temps?

Au reste, ce n'était pas seulement à la cour et à la ville, ni dans le

monde des *dilettanti* sachant jouer du luth, que l'on chantait Ronsard. Faut-il rappeler encore une fois cette phrase de l'écrivain breton Noël du Fail:

»Quand notre Mabile de Rennes chantait un lai de Tristan de Léonnois sur sa viole ou une ode de ce grand poète Ronsard, n'eussiez vous jugé que cestuy-ci, sous le désespoir de sa Cassandre, se voulust confiner et rendre en la plus étroite observance et hermitage qui soit sur le Mont-Ferrat, et l'autre, laissant son Yseult, se fourrer et jeter aux dépiteuses poursuites de la bête Glatissant?«[1])

Ainsi, les menétriers bretons du XVIe siècle chantaient parmi le peuple les vers de Ronsard, au même titre que les complaintes de *Tristan et Yseult!* Et cette popularité générale s'étendit jusqu'au siècle suivant. Plusieurs livrets de chansons, le *Sommaire de tous les recueils des plus excellentes chansons tant amoureuses, rustiques que musicales* (1582), *La Fleur des chansons amoureuses* (1600), etc. renferment, à côté de vaudevilles et de chansons diverses, des poésies de Ronsard en grand nombre. Certaines servaient à désigner des airs connus: c'est ainsi que, dans un de ces livres, à côté des timbres universellement répandus de la *Volte de Provence,* du *Branle de Poitou*, du chant: *Traistres de la Rochelle*, on peut lire une «Complainte d'un amant à sa dame» sur l'air: *Quand ce beau printemps je voy.* Et cette même strophe des *Amours de Marie* figure dans une *fricassée* de chansons populaires, à côté de la *Péronnelle*, de *Sur le pont d'Avignon*, et de *Quand la bergère va-t-aux champs.*

Il advint même que le type de femme, sinon créé, du moins idéalisé et célébré par Ronsard, devint aussi populaire que ses vers. Le peuple à son tour fit des chansons sur Cassandre. Bizarre destinée des choses! Alors que nous avons grande peine à retrouver dans les vieux livres la musique sur laquelle se chantaient les vers authentiques du poète, il est une de ces chansons dont l'air, après avoir joui à l'origine d'une extrême popularité, finit, ayant traversé près de trois siècles, par devenir pour un temps le chant national de la France! Je ne redirai plus en détail, je me bornerai à rappeler à grands traits l'histoire de ce chant, qui nous est connu d'abord par un traité de danse, l'*Orchésographie,* sous le nom de «Branle coupé nommé Cassandre», qui plus tard reparaît avec des paroles mises dans la bouche de Cassandre elle-même — une Cassandre d'abord assez pertinemment mythologique, et qui se déclare «descendue des cieux», mais qui par la suite tombe au ruisseau et ne chante plus que de grossières chansons bachiques, toujours sur le même air! Puis, à la fin du XVIIIe siècle, l'air est ramassé par un chansonnier qui lui adapte

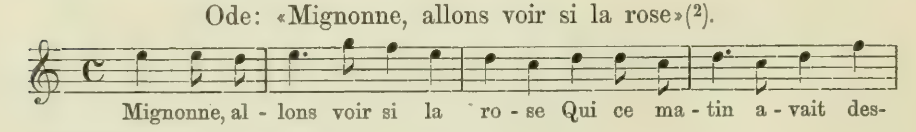
---

1) Noël du Fail, *Contes et discours d'Eutrapel.*

les paroles: «Vive Henri quatre», et le voilà devenu le chant de ralliement des royalistes, l'hymne des Bourbons restaurés![1])

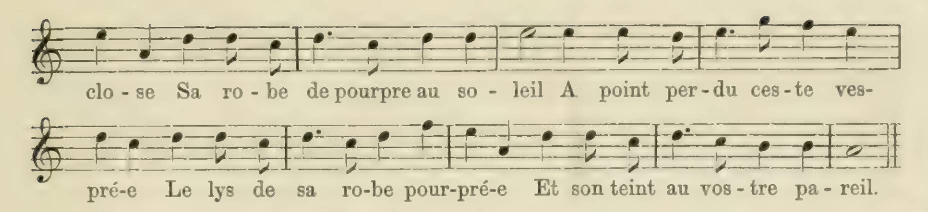
Mais ne connaîtrons-nous donc aucune de ces mélodies sur lesquelles les vers de Ronsard se chantaient à voix seule et sans aucun accompagnement? Cela est fort à craindre, car au XVIe siècle on n'imprimait guère que la musique savante, les mélodies de tournure populaire étant confiées à la seule mémoire et transmises par tradition. Pourtant il n'est pas de règle qui ne souffre d'exception; et voici un petit livre, de la plus grande rareté, tant par son caractère exceptionnel que par le petit nombre d'exemplaires qui en sont venus jusqu'à notre époque, où nous trouverons enfin satisfaction. C'est le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de Voix-de-ville, tirées de divers autheurs tant anciens que modernes, auxquelles a été nouvellement adaptée la musique de leurs chants communs, afin que chacun les puisse chanter en quelque lieu qu'il se trouvera tant de voix que sur les instruments.* Par Jehan Chardavoine, de Beaufort en Anjou. A Paris, Claude Micart, au clos Bruneau, à l'enseigne de la Chaise (1576). On trouve de tout dans ce recueil, — jusqu'à des chansons dauphinoises, — jusqu'à des vers de Ronsard. L'aubaine est trop rare pour que nous n'en profitions pas jusqu'au bout. Voici donc cinq chansons de Ronsard, avec leurs *chants communs*, bien archaïques assurément, pourtant non encore sans charme, non sans caractère surtout, et qui ont le précieux avantage de nous donner le renseignement positif que nous avions vainement cherché partout ailleurs.

Ode: «Mignonne, allons voir si la rose»(2).



1) J'ai raconté l'histoire de cette chanson, en plus grands détails et avec documents à l'appui, dans mon *Histoire de la chanson populaire en France*, pp. 275 et suiv. Un seul nouveau document sur le même sujet a été produit depuis lors: c'est une transcription pour luth de «la Cassandre», que nous lisons dans les *Notes sur l'histoire du luth*, de Michel Brenet. A ce sujet, notre savant confrère croit devoir rectifier la notation que j'avais donnée de la première mesure, et contester les observations que j'avais présentées à ce sujet; mais j'ai le regret de ne pas admettre, à mon tour, sa rectification. J'ai tout lieu de croire, en effet, que si le luthiste a adopté la variante dont j'avais contesté l'authenticité, c'est tout simplement que, copiant l'*Orchésographie*, il en a reproduit la faute: rien de plus plausible que cette explication, tandis que les raisons critiques qui m'avaient conduit à déterminer le texte musical ainsi que je l'ai fait ne me semblent avoir rien perdu de leur force. Il se trompe d'ailleurs lorsqu'il dit que «l'air de *la Cassandre* est composé sur des vers de Ronsard» (p. 41 de la brochure): les simples indications ci-dessus ont pu lui rappeler qu'en écrivant cette phrase il avait commis une erreur de mémoire.

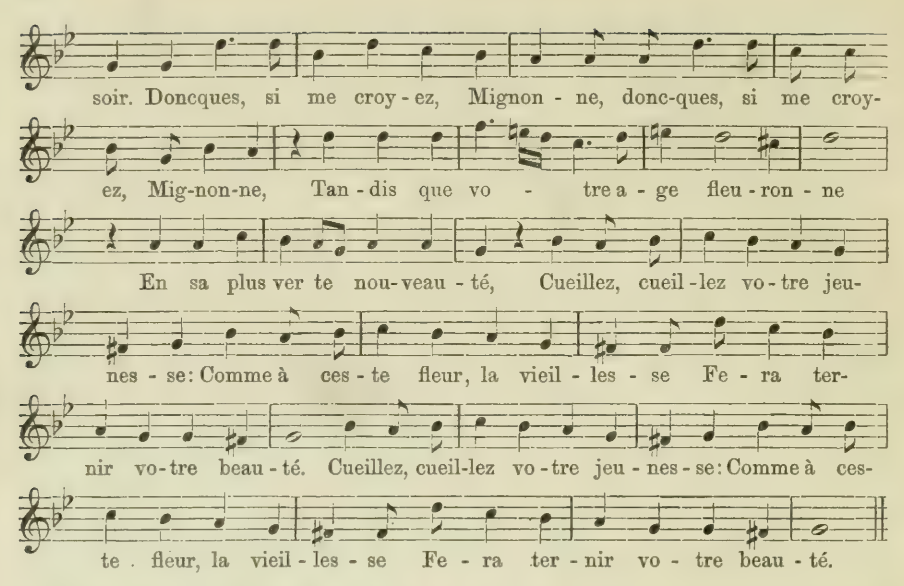
2) Noté dans l'original en clef d'ut 3me ligne, par conséquent une octave au-dessous.



Pour montrer de quelle façon l'on peut détacher un *Superius* d'un ensemble polyphonique, quel effet produit un tel chant pris isolément et quelle différence sa mélodie savante offre avec le «timbre» populaire, nous allons reproduire le chant de la même ode mis en musique par Costeley, retranchant seulement les répétitions et les silences (en très petit nombre) motivés par le développement harmonique. L'on observera dès l'abord que la différence la plus notable réside en ce que le chant populaire se répète à chaque couplet, tandis que dans la composition savante il se développe d'un bout à l'autre de la poésie.[1])

Mignonne, al - lons voir si la Ro - ze, Mignonne, al - lons voir si la
Ro - ze Qui cet - te nuit ______ a - voit des-clo - se Sa ro - be
de pourpre au so - leil, Ha point per - du, ces - te ves-pré - e, Ha point per-
du ces - te ves - pré - e Les plis de sa ______ ro - be pour - pré-
e Et son teint au vos - tre pa - reil. Las! Las! voy - ez comme en
peu d'espa-ce, Mig-nonne, elle a des - sus la pla - ce, Las! las! las! ses
beautéz lais - sé choir. O! O! vrai-ment ma - ra-tre na - tu - re,
Puisqu'u - ne tel - le fleur ne du - re Que du ma-tin jusques au

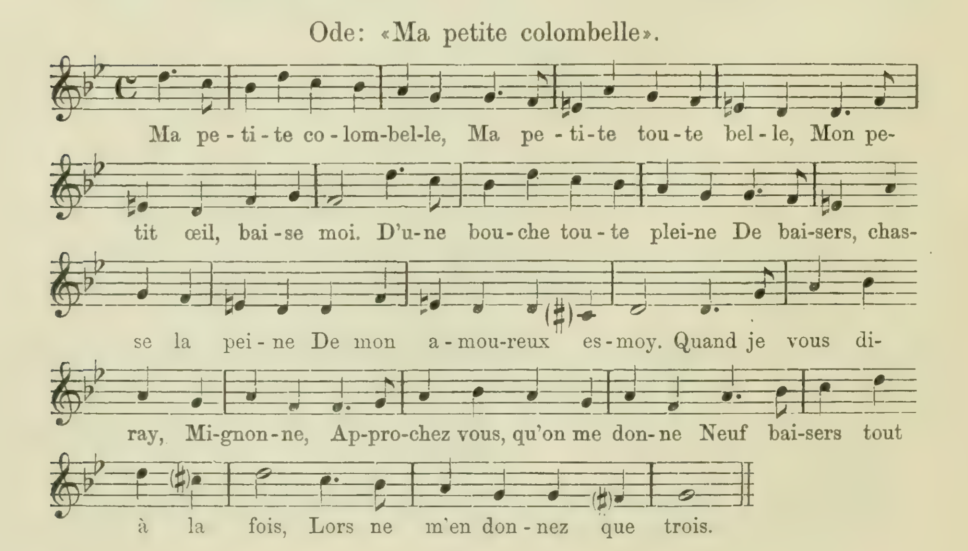
1) *Musique* de Guillaume Costeley, 1570, 3[me] livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, par Henry Expert, p. 75.



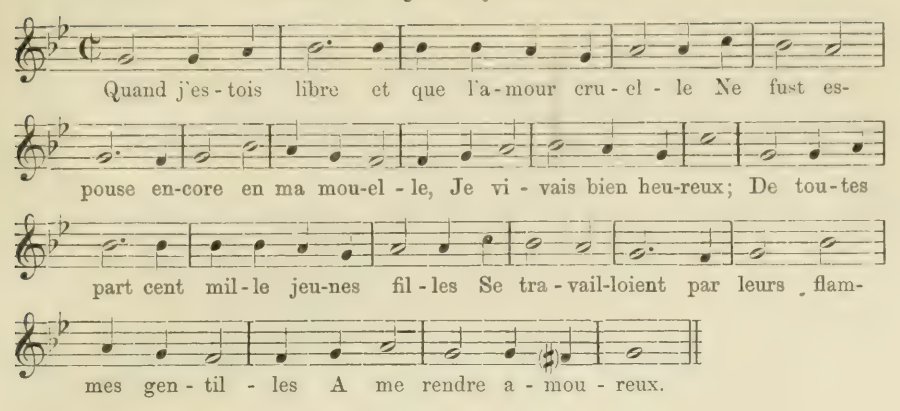
Cette *Mignonne, allons voir si la rose* est restée, pendant trois siècles et demi, la plus renommée des poésies de Ronsard. On la trouve encore, mise en musique, dans deux ouvrages du XVIIIe siècle à prétentions historiques (généralement peu justifiées): l'*Anthologie française*, et l'*Essai sur la musique* de Laborde. Un simple coup d'œil suffit à démontrer que ni l'une ni l'autre des mélodies ne remonte au temps de Ronsard, et qu'elles furent composées tout exprès pour les livres dans lesquelles elles figurent.

Poursuivons nos citations des *Voix de ville:*

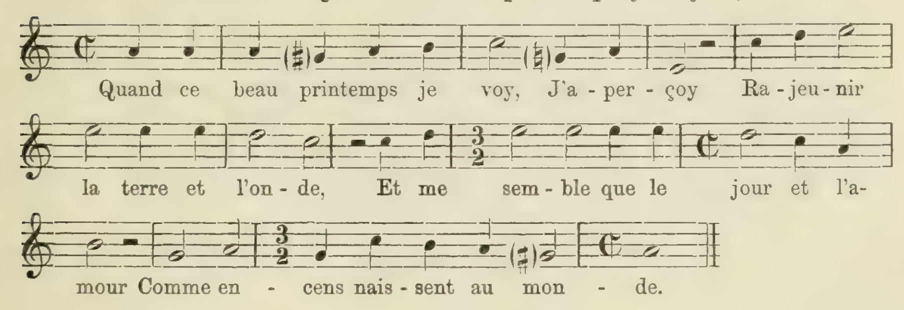
Ode: «Ma petite colombelle».



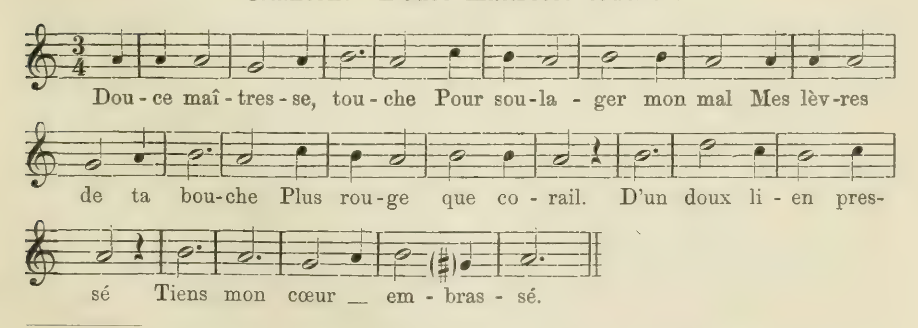
Chanson: «Quand j'estois libre».



Chanson: «Quand ce beau printemps je voy.» 1)



Chanson: «Douce maîtresse touche».



1) Le même chant se trouve dans les *Chansons de P. de Ronsard . . .* mises en musique par N. de la Grotte, livre daté de 1575, c'est-à-dire d'une année antérieur au *Voix de Ville* de Chardavoine. C'est là une preuve péremptoire que ce dernier ouvrage est bien un recueil de mélodies répandues dans le public à cette époque, et non une composition originale, comme certains l'ont cru d'après le libellé, fort vague, du titre.

VII.

Ronsard mourut, le 27 décembre 1585, en son prieuré de Saint Cosme en Touraine. Deux mois après, il eut, en la chapelle du collège de Boncour, des funérailles comme on n'en fit jamais à un souverain. Si les pompes officielles sont d'ordinaire aussi tôt oubliées qu'accomplies, au contraire la solennité du service funéraire de Ronsard fut telle, le concours de ceux qui tinrent à honneur de s'y rendre fut si considérable, et cela par la qualité des assistants plus encore que par leur nombre, que cette cérémonie causa une profonde impression sur l'esprit des contemporains. Le poète fut célébré par la parole: l'oraison funèbre prononcée par le futur cardinal Du Perron arracha des larmes à tous les auditeurs. Il le fut aussi par la musique: un *Requiem* fut composé tout spécialement pour la circonstance. Cette œuvre eut pour auteur un jeune compositeur qui, pour ses débuts, avait été l'âme musicale de cette Académie de Baïf dont la fondation était encore due à l'influence des idées de Ronsard et de la Pléiade sur l'union de la musique et de la poésie. «Or, tant de poètes qui florissaient alors ne semblaient produire leurs gentillesses que pour les faire vivre sous les airs de Mauduit.» Ainsi s'exprime le P. Mersenne, dans l'*Eloge de Jacques Mauduit, excellent musicien,* qu'il imprima à la fin du premier volume de son *Harmonie universelle.*

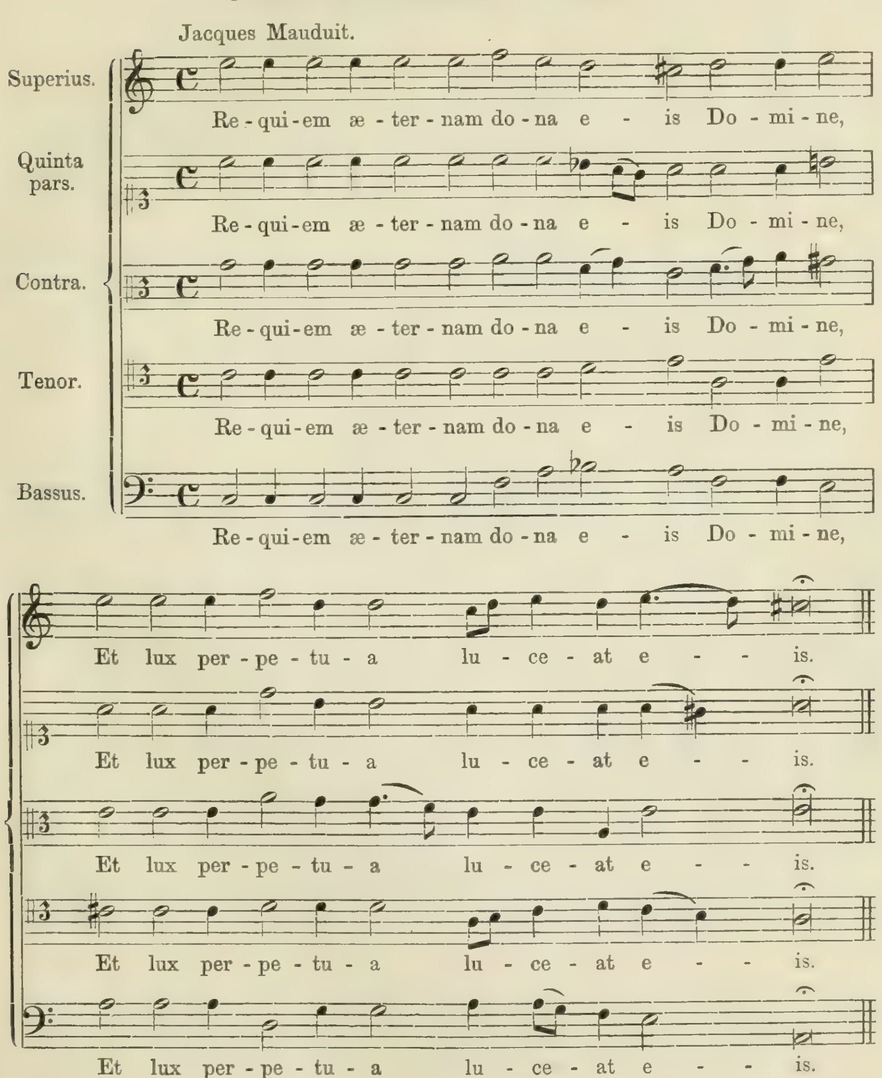
«La première pièce qui fit paroistre la profonde science de ses accords, ajoute notre auteur, fut la *Messe de Requiem* qu'il mit en musique et qu'il fit chanter au service de son amy Ronsard, en la célèbre assemblée de la chapelle du Collège de Boncourt, où le grand du Perron se fit admirer par l'Oraison funèbre de ce prodigieux génie de la poésie.»

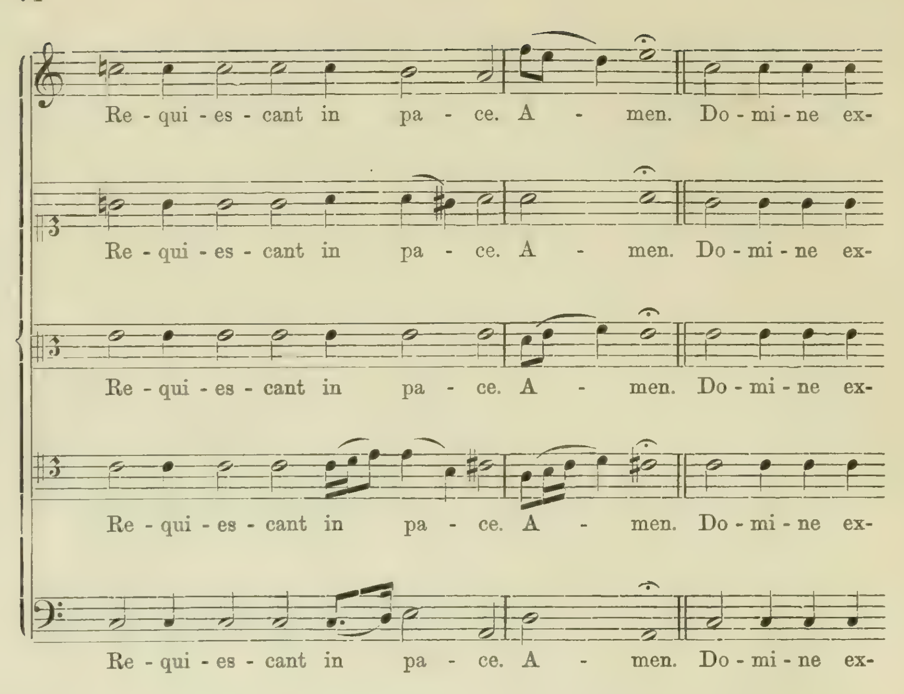
Le livre de Mersenne est de 1636: déjà Malherbe était venu, et c'est dans l'année même que Corneille donna *le Cid.* Et pourtant on vient de voir comment un homme d'esprit supérieur savait encore parler de Ronsard. Ainsi, par la musique, le poète touche à deux siècles. A l'heure de ses débuts, il avait eu pour premier collaborateur le vieux Janequin, le musicien de François Ier, le chantre de Marignan; puis tous les maîtres de son temps avaient tenu à honneur de lui apporter l'hommage de leurs harmonies et d'en orner ses vers. Un plus jeune écrivit les accords funèbres qui retentirent autour de sa dépouille; et voilà que, plus de cinquante ans après sa mort, nous trouvons encore un éloge catégorique sous la plume du plus savant musicien qu'ait connu le nouveau siècle, Mersenne, l'ami de Descartes.

La suite du chapitre de l'*Harmonie universelle* reproduit le répons de Mauduit. Bien que d'un autre style que les chants dont l'examen a fait le principal objet de ce travail, il ne saurait être regardé comme lui étant étranger. Nous rendrons donc à notre tour un dernier hommage en reproduisant, pour terminer, cet hymne funèbre composé, par un de ses derniers fidèles, en l'honneur de Ronsard, poète souverain.

Requiem (Répons de l'Absoute).

Chanté aux funérailles de Ronsard.





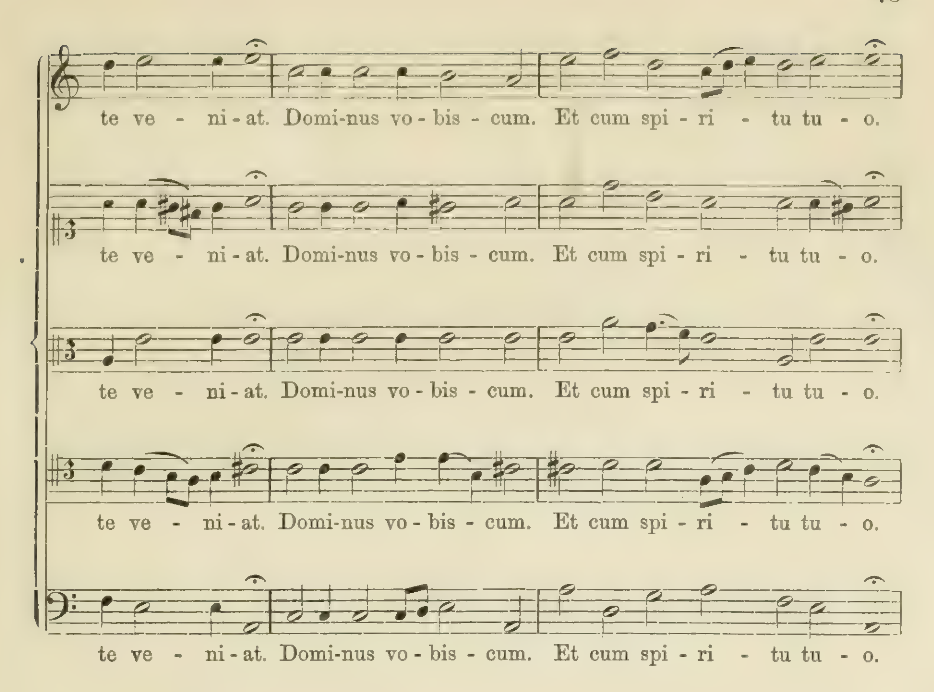
au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad

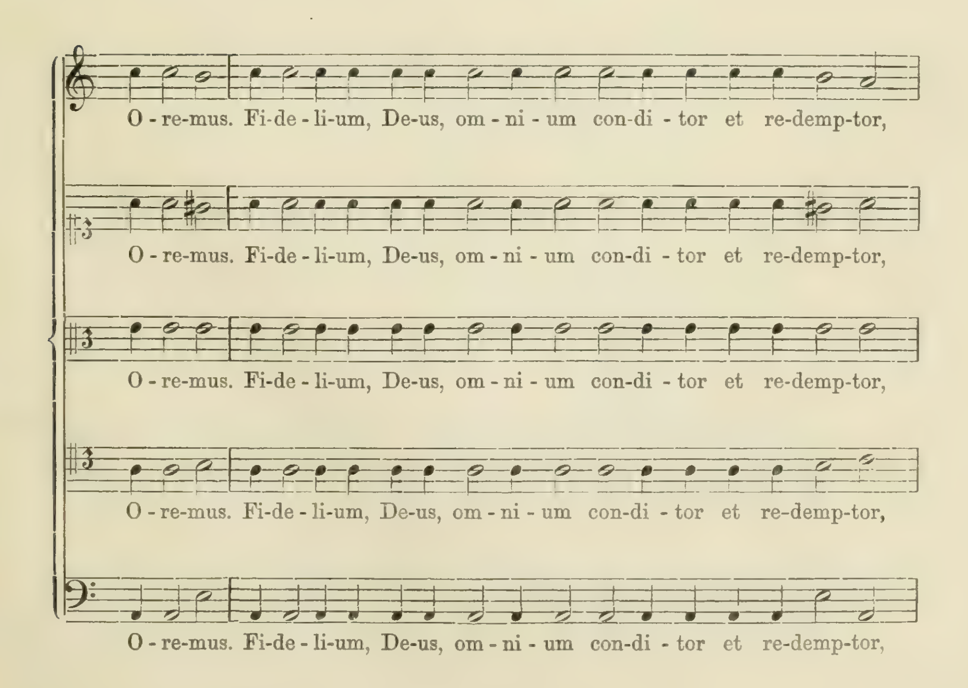
au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad

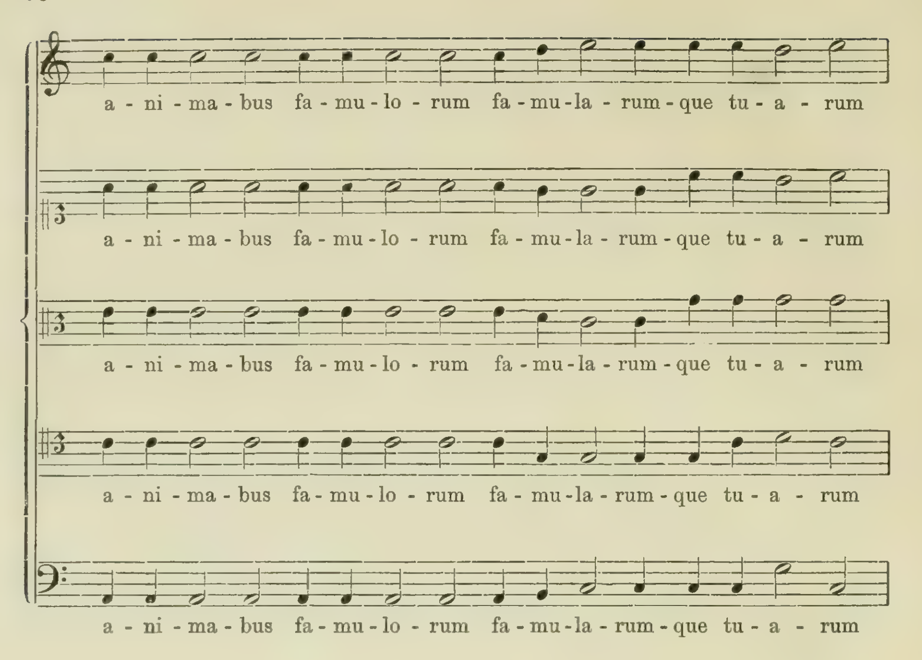
au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad

au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad

au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad


te ve - ni-at. Domi-nus vo-bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.
te ve - ni-at. Domi-nus vo-bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.
te ve - ni-at. Domi-nus vo-bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.
te ve - ni-at. Domi-nus vo-bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.
te ve - ni-at. Domi-nus vo-bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.


O-re-mus. Fi-de-li-um, De-us, om-ni-um con-di - tor et re-demp-tor,
O-re-mus. Fi-de-li-um, De-us, om-ni-um con-di - tor et re-demp-tor,
O-re-mus. Fi-de-li-um, De-us, om-ni-um con-di - tor et re-demp-tor,
O-re-mus. Fi-de-li-um, De-us, om-ni-um con-di - tor et re-demp-tor,
O-re-mus. Fi-de-li-um, De-us, om-ni-um con-di - tor et re-demp-tor,



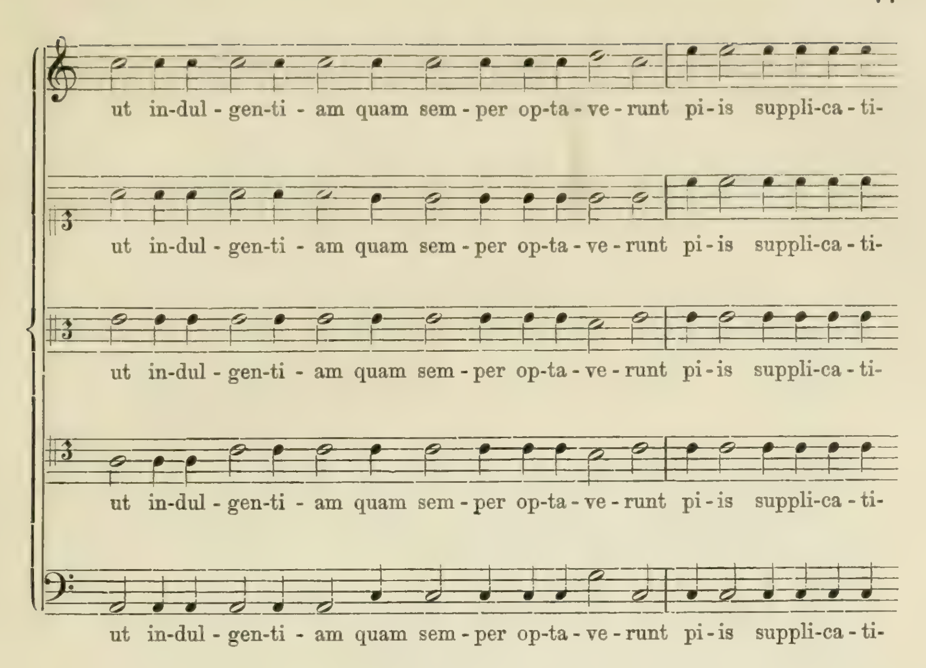
re - mis-si - o - nem cunc - to - rum tri - bu - e pec - ca - to - rum:

re - mis-si - o - nem cunc - to - rum tri - bu - e pec - ca - to - rum:

re - mis-si - o - nem cunc - to - rum tri - bu - e pec - ca - to - rum:

re - mis-si - o - nem cunc - to - rum tri - bu - e pec - ca - to - rum:

re - mis - si - o - nem cunc - to - rum tri - bu - e pec - ca - to - rum:



o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas, De - us,

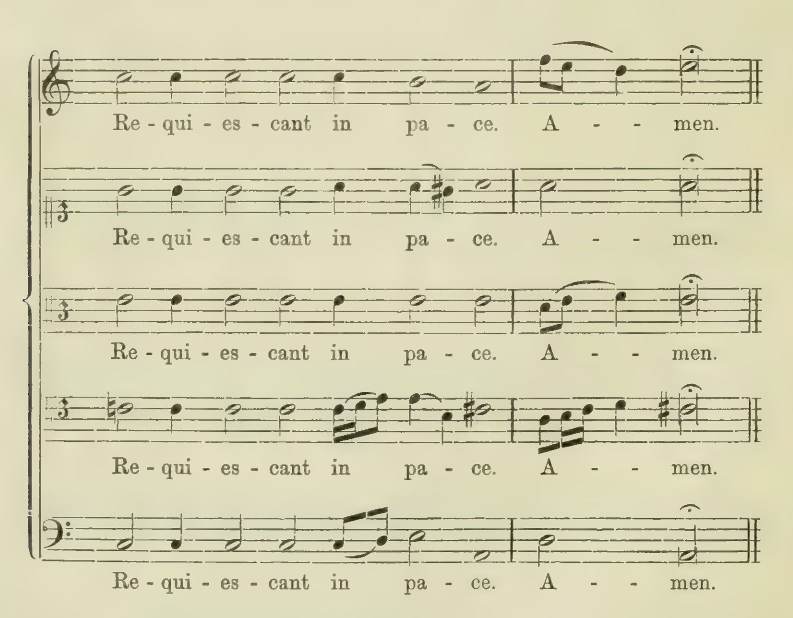
o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas, De - us,

o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas. De - us,

o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas. De - us,

o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas. De - us,





Imprimerie de Breitkopf & Hærtel, Leipzig.